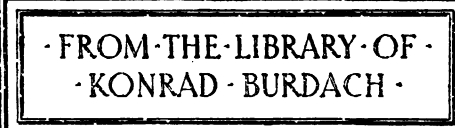
HAMLET-ENTDECKUNGEN

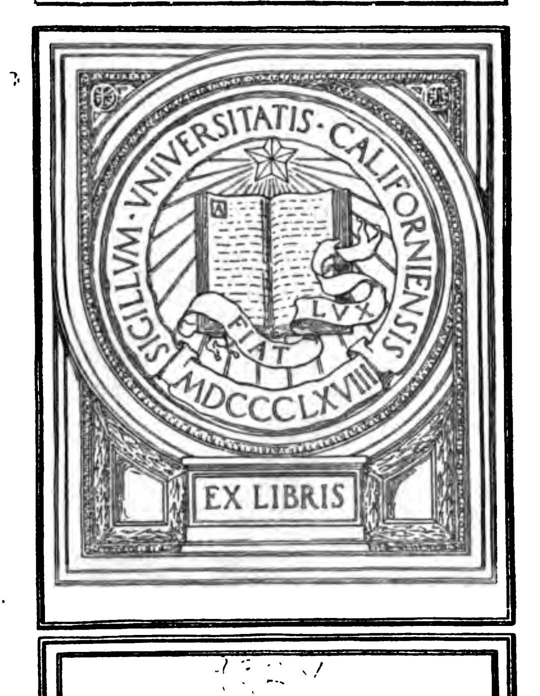
EINES SCHAUSPIELERS

VON GUSTAV MAI-RODEGG



OESTERHELD & CO. / BERLIN


· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





GUSTAV MAI-RODEGG
HAMLET-ENTDECKUNGEN EINES SCHAUSPIELERS

Herrn Professor K. Burdach

unter besonderem Hinweis auf
und

Berlin, d. 22. VI. 18. Erich Hai.

GUSTAV MAI-RODEGG
HAMLET-ENTDECKUNGEN EINES SCHAUSPIELERS

MIT EINEM GELEITWORT
VON
GEHEIMRAT JOSEF KOHLER
ORDENTL. PROF. AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

ZWEITE, DURCHGESEHENE AUFLAGE

OESTERHELD & CO. VERLAG / BERLIN 1917

Burdach

MEINEM BRUDER
DEM BERLINER GERMANISTEN
DR. ERICH MAI
ZU EIGEN

ZUM GELEIT

VON

GEHEIMRAT PROF. DR. JOSEF KOHLER

Die Schrift von Rodegg bildet eine wichtige Epoche in der Hamletliteratur. Die gründliche und sichere Kritik früherer Theorien, und insbesondere die Ablehnung von Schriftstellern, wie Löning, der auch hier nur unbrauchbares und negatives geleistet hat, gibt ihr ja an sich schon einen bedeutenden Wert; in der Lösung des Hamletproblems aber gelangt sie zu Anschauungen, welche den meinigen sehr nahe stehen und einen mächtigen Schritt vorwärts bedeuten. Der Gedanke des Verfassers ist: die von dem Geiste geforderte Blutrache will Hamlet nicht in der rohen Form einer Blutrache ungebildeter Naturvölker ausüben: die Blutrache soll kultiviert, in ihren Wirkungen vertieft, in ihrem ethischen Gehalte verinnerlicht sein; sie soll der Bedeutung der Tat entsprechen, sie soll mit anderen Worten eine bella vendetta sein; und er knüpft mit Recht an die Renaissancevorstellungen an, welche vom Süden her bis in die Gauen Shakespeare'schen Wirkens vorgedrungen waren. Nicht eine gewöhnliche Rache, sondern eine Rache von tiefem völkischen Sinn, das ist es, was Hamlet plant; dadurch erklärt sich sein merkwürdiges Verhalten, seine Verstellung, sein Zögern: die Tat muss reif werden, und erst dann darf die Ernte folgen.

Diese bella vendetta berührt sich mit den von mir angeregten Vorstellungen. Ich habe in Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz S. 119 f. und in Westermanns Monatsheften 55 S. 882 f. hauptsächlich auf den sittlichen Charakter der Rache und auf ihre politischen Folgen hingewiesen. Dass die Racheempfindung an sich nach unserer modernen christlichen Anschauung ein unsittliches Gefühl und dass die Ausübung der Privatrache ein Rest mangelnder Bildung und mangelnder Staatsdisziplin ist, scheint mir der Nerv des ganzen Hamletproblems zu sein. Die furchtbare Tat des Mordes durch einen Privaten, auch wenn er sich durch Familienrücksichten berufen und geweiht erachtet, schauert uns heutzutage entgegen als ein Bild, das durch alle

entschuldigenden Momente seine unterweltliche Düsterkeit nicht verliert. Eine Gerechtigkeit, die durch das Rachegefühl durchhöhlt wird, sodass der Geist des Rechtes vom Gefühl der Leidenschaft gebunden ist, kann den modernen Menschen nicht mehr als sittlich dünken. Nur die Bestrafung durch den leidenschaftslosen Staat, durch die öffentliche Macht will uns rein und lauter erscheinen. Wenn der Staat das Schwert der Gerechtigkeit gezückt hat, dann fühlen wir die ethische Reinheit und den tiefen Ernst der Strafe und wissen, dass der Gerechtigkeit Genüge getan ist.

Dass diese Ideen in den Zeiten Shakespeares bereits Boden gefasst hatten, habe ich anderorts gezeigt. Ob sie aber schon damals in der englischen Denkweise, in der Shakespeare lebte, so ausgeprägt waren, dass nicht auch unter Umständen die Äusserung des privaten Blutrechts ein Äquivalent bilden konnte, möge noch weiteren Studien überlassen bleiben. Jedenfalls soviel ist sicher, dass der Konflikt Hamlets ein tief sozial sittlicher ist.

Darum habe ich auf den Monolog Hamlets besonderen Wert gelegt. Das, was er hier in seinem Innern erwägt, ist die sittliche Welt des Lebens, wiedergespiegelt im Gedanken der Vergeltung nach dem Tode. Die Träume nach dem Tode sind es, die uns beängstigen, die den frischen Tatentrieb ersticken und den raschen Entschluss hemmen und uns stille stehen heissen, wenn die Macht der Leidenschaft uns zu Schritten der Gewalt hinreissen will; mit anderen Worten, die Tat soll sittlich gewogen werden, bevor sie zum Ausbruch gelangt.

Noch an einer anderen Stelle dringt der gleiche Standpunkt hoher Kultur hervor, wenn Hamlet, bevor er zu seiner Mutter geht, die grausigen Worte spricht, dass jetzt die Spukzeit der Nacht angebrochen sei, wo Grüfte gähnen und die Hölle selbst Pest aushaucht. „Now could I drink hot blood, and do such bitter business as the day would quake to lock on.“ Aber er mahnt sich selbst: Neros Seele soll sich nicht in seinen Busen schleichen; grausam, nicht unnatürlich will er sein, nur reden will er Dolche, keine brauchen. Obgleich er in der Stellung eines zweiten Orestes steht, tötet er die Klytämnestra nicht, mag er auch überzeugt sein, dass sie an dem Morde seines Vaters beteiligt ist; denn die Weltanschauung hat sich gewandelt. Bei Aeschylos tritt uns die Blutrache als erhabene Göttin ent-

gegen, geleitet durch den Lichtspender Apoll: sie durchbricht die Nacht der Erdgeister, welche schützend um die Mutter stehen. Im Hamlet aber ist die Blutrache die grinsende Hexe, welche dem Helden ihre knochigen Finger entgegenstreckt; sie ist die Ausgeburt der Hölle, durch die er sich nicht meistern lassen will. Die bella vendetta wäre nur die vendetta durch eine Macht, welche nicht nur den Zweck, sondern auch die Ausführung als eine sittliche erscheinen lassen könnte.

Hier tritt nun aber die grösste Schwierigkeit des Falles hervor. Staatliche Gerechtigkeit! Walten des Gerichts! Aber wo ist ein Gericht, das den König richtet? Über dem König steht keine Instanz, denn auch wenn er ein Usurpator ist, hört er nicht auf, König zu sein. Dies ist ganz besonders die Anschauung der englischen Juristen und Richter zur Zeit Shakespeares gewesen. Wer König de facto ist, steht ausserhalb des Gerichtes der Untertanen; so lange er im Besitz des Thrones ist, ist er im Rechte. Und dies gilt vom König Claudius um so mehr, als er nicht ein Tyrann im Sinne des schlechten Regenten ist: er ist nicht ein Tyrann im Sinne eines Richard II., Richard III., Karl I.; denn abgesehen von seinem Verhalten Der Grundfehler seiner Machtstellung ist nur die Art ihres gegen Hamlet, erscheint er als kluger und tüchtiger Herrscher. Erwerbes, die Usurpation und das Verbrechen, mit Hilfe dessen er sich in den Besitz des Thrones gesetzt hat. In diesem Fall, wo der König selbst der Verbrecher und das Verbrechen ein politischer Gewaltakt ist, welcher sein Ziel erreicht und den Usurpator zum König gemacht hat, in diesem, wie in jedem Fall der gelungenen Revolte und des gelungenen Staatsstreichs, stumpft sich nach juristischer Anschauung und juristischem Denken die Kraft des Rechtes ab. Immerhin wäre eine Gegenrevolte möglich, und der Blutmord des Königs Claudius hätte vielleicht Hamlet an die Spitze der Regierung gebracht. Allein gerade eine revolutionäre Bewegung findet die Sanktion des Rechtes nicht: sie ist eine geschichtliche Erscheinung, welche ein Recht begründen kann, sie ist aber nicht eine Tat der Gerechtigkeit. Die Ansicht, dass es rechtlich gestattet sei, den Usurpator der Krone zu töten, ist zwar im Mittelalter vielfach, und so namentlich im 14. Jahrhundert von dem grossen Juristen Bartolus vertreten worden; allein andere Juristen und Denker haben darauf hingewiesen, dass die Folgen eines solchen Tuns unabsehbar sind und dass der

Sturz der staatlichen Ordnung das unheilvollste Verhängnis nach sich ziehen kann, wo hunderte von Kulturwerten untergehen und namenloses Elend über das Land kommen wird. Shakespeare hat dafür in seinen Historien Proben genug gegeben, und die Philosophen und Juristen zur Zeit Shakespeares haben diese Fragen mächtig erörtert. Shakespeares Zeitgenosse, der grosse Jurist Coke (1552—1634), erklärte in seinen berühmten Institutes of the laws of England III 1 p. 7:

This act (nämlich über high treason) is to be understood of a king in possession of the crowne and kingdom: for if there be a king regnant in possession, although he be rex de facto, et non de jure, yet is he seignior le roy within the purvien of this statute. And the other, that hath right and is out of possession, is not within this act. Nay if treason be committed against a king de facto et non de jure, and after the king de jure, commeth to the crowne, he shall punish the treason done to the king de facto: and a pardon granted by a king de jure, that is not also de facto, is voyde.

Dies ist auch später die englische Rechtsauffassung geblieben; noch im 18. Jahrhundert hat Blackstone (1723 bis 1780) den im Hinblick auf die ganze Geschichte des englischen Rechtes bedeutsamen Satz ausgesprochen, dass auch die Anhänger des durch Usurpation vertriebenen Herrschers kein Recht haben, den Usurpator mit Gewalt vom Thron zu stürzen. Er sagt I 10 p. 371: though there be an usurper of the crown, yet it is treason for any subject, while the usurper is in full possession of the sovereignty, to practice anything against his crown and dignity.

Jetzt erkennen wir die ungeheure Tragik in der Figur Hamlets, zu deren Aufhellung Rodegg ein so bedeutendes beigetragen hat. Ich bin allerdings nicht der Meinung, dass der Konflikt schliesslich zu einer juristischen Lösung gelangt, denn ein tragischer Konflikt kann überhaupt nicht rechtlich gelöst, sondern nur durch das Schicksal durchhauen werden; die Hiebe des Schicksals treten anstelle der Lösung des Rechtes. Dass schliesslich Hamlet, nachdem alle Geister der Hölle heraufbeschworen sind, doch den Königsmord begeht, gegen den er sich mit der Kraft seines sittlichen Daseins gesträubt hat, das ist das furchtbare Verhängnis, mit dem Hamlet ins Grab steigt; die grosse Erhebung

aber, die wir aus dem Drama schöpfen, ist das Bewusstsein, dass die Zeiten des Orestes vorbei sind, dass die Blutrache ihre Kraft verloren hat und dass eine neue sittliche Ordnung herangereift ist. Wenn hier der Einzelne untergeht, so geht er unter, weil eine neue Zeit anhebt, an deren Grenzscheide der Held gestanden ist.

Diese Ansicht wäre auch schon längst aufgedämmert, wenn nicht der grosse Name Goethe den Irrtum jahrzehntelang gedeckt hätte. Wenn Goethe glaubte, dass das Schicksal dem Hamlet eine Aufgabe zugewiesen habe, die über seine Kräfte ging, so hat er weder die sittliche noch die politische Seite der Frage genügend erfasst; er war noch in der individualistischen Anschauung befangen, welche verkennt, dass der Einzelne der Vasall sittlicher Mächte ist und dass auf den höchsten Höhen des Königstums, wie es bei Dante heisst, dasjenige sich aufbauen muss, was Schicksal heisst; denn im Königtum liegt die Weltgeschichte.

In höchsten Höh'n muss sich das Schicksal bau'n!
In höchsten Höhen, in der Luft, der reinen,
Herrscht Sonnenpracht, herrscht tiefes Nebelgrau'n.
Drum sahst du Könige, sahst Päpste weinen
In Höllenqual, des ew'gen Lichts beraubt;
Denn wo der Herrschaft Fäden sich vereinen,
Erhebt des Schicksals Macht ihr stolzes Haupt![1])

Wie man sieht, sind die Gegensätze zwischen meiner und Rodeggs Anschauung nur sekundärer Art. Rodegg nimmt an, dass die bella vendetta zwischen der niederen Blutrache und der staatlichen Rechtsübung eine Mittelstufe bilden könne, welche die Möglichkeit privater Gerechtigkeitsübung biete auch ohne staatliches Einschreiten. Immerhin hätte diese bella vendetta so schwere Voraussetzungen, dass man sie als ein Äquivalent staatlichen Einschreitens gelten lassen könnte.

Solche sekundären Gegensätze, die bei einer unendlichen Schöpfung, wie bei Hamlet, unvermeidlich sind, treten völlig zurück gegenüber der grundsätzlichen Übereinstimmung, dass das bewegende Element des Dramas eine hoch sittliche Idee ist und nicht etwa in einer mangelnden Willensdynamik oder einer entarteten Grundstimmung des Helden beruht.

---

[1]) Dante, Paradiso canto XVII (in meiner Nachdichtung III S. 106).

Zudem verweise ich vor allem auf Rodeggs Ausführungen über die äussere und innere Ehre und ihr Zusammenwirken, Äusserungen, welche tief juristisch begründet sind, auf die philosophisch-juristischen Erörterungen über gut und bös, auf die Schilderung der Königsidee Shakespeares, welche mit der Vorstellung Shakespeares über das Staatswesen innig zusammenhängt. Über letztere habe ich mich in meinem Aufsatze über die Staatsidee in Richard II. näher verbreitet, der im Shakespearejahrbuch erscheinen wird. Einen besonderen Wert haben Rodeggs Forschungen über zahlreiche einzelne Punkte der Hamlettragödie, die erst durch ihn aufgeklärt wurden, und so sind seine tiefangelegten, scharfsinnigen und geistvollen Erörterungen der grössten Anerkennung und des höchsten Lobes wert.

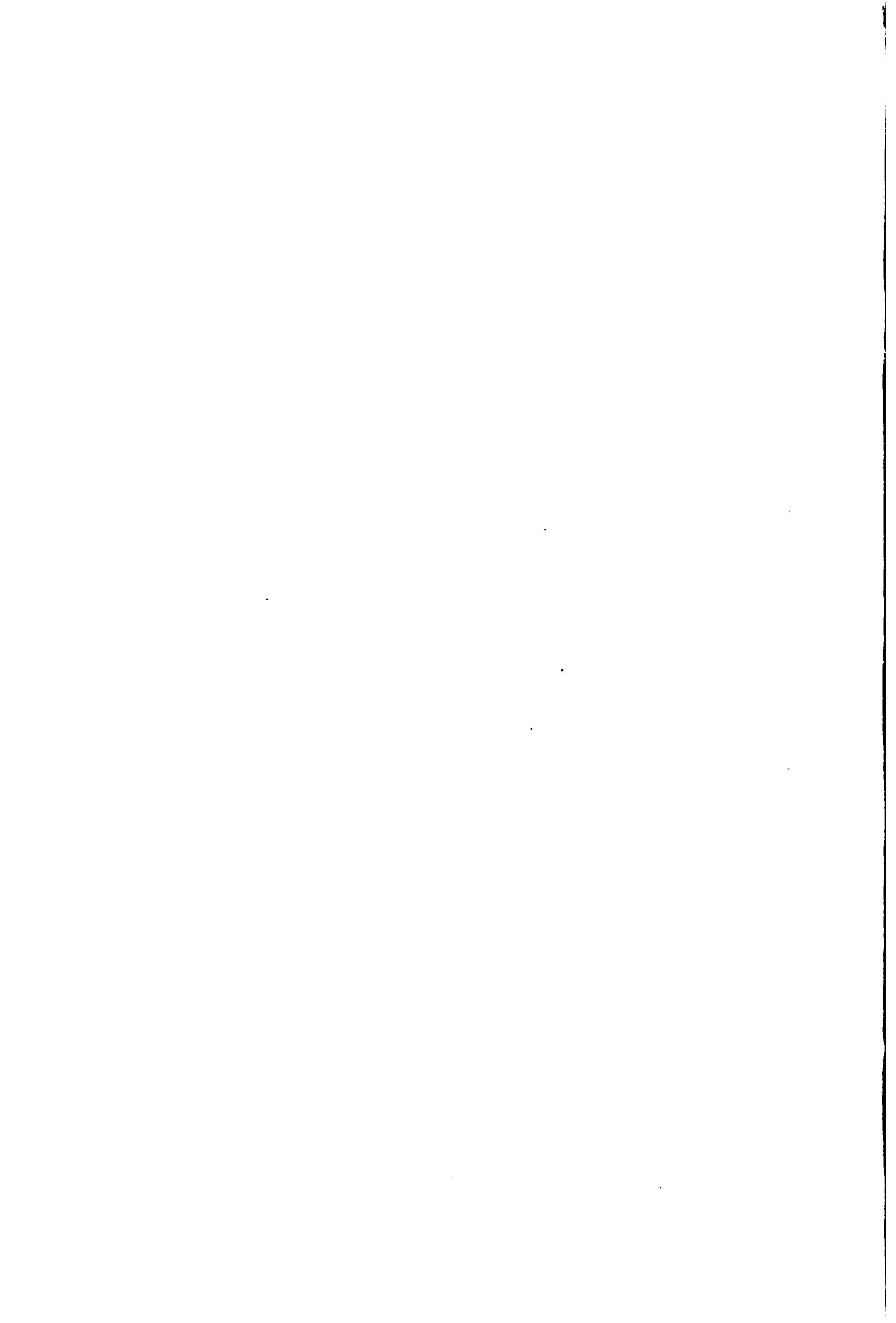
Freudenstadt, 18. August 1916.

JOSEF KOHLER.

INHALT

I.

DIE HAMLETKRITIK.



Die vorhandenen zahllosen Hamletkommentare beschäftigen sich in der Hauptsache mit zwei Fragen. Die eine sucht den Sinn des Dramas, die andere den Charakter des Helden und damit insbesondere den Grund seines Zögerns zu enträtseln.

Die erste Frage hat, um Geringeres zu übergehen, Goethe dahin beantwortet, dass Shakespeare ein Bild von der Grösse und der Gewalt des Schicksals geben wollte. Alle Späteren sind seinen im „Wilhelm Meister" nachzulesenden Ausführungen im wesentlichen gefolgt. Nennenswerte Meinungsverschiedenheiten konnten in diesem Punkt allerdings von vornherein nicht gut aufkommen, weil die besondere Rolle, die der Vorsehung oder dem Schicksal (oder wie man es sonst nennen will) im „Hamlet" zugeteilt ist, gar nicht übersehen werden kann. Höchstens ein so mit Blindheit geschlagener Erklärer wie Tolstoi macht eine Ausnahme. Sonst aber findet selbst die kuriose Arbeit von Karl Dietrich als „Hamletgedanken . . . die treibende Macht der Vorsehung, die ihre Pläne zu Ende führt, es mag sich ihr in den Weg stellen, was da wolle . . . ."

Der eigentliche, nun schon ein Jahrhundert überdauernde Hamletstreit hat sich denn auch allein um die zweite Frage gedreht. Was hält Hamlet ab, die ihm aufgetragene Rache am Oheim unverzüglich zu vollstrecken? Je nach ihrer Beantwortung lassen sich die Kommentare in vier Hauptgruppen teilen. Die erste nimmt für sein Zögern innere, die zweite dagegen äussere Hemmungen an; die dritte stellt eine einheitliche Charakterzeichnung für den Helden des Dramas wieder in Abrede; die vierte schliesslich benutzt alle diese Erklärungen durch- und nebeneinander. Ich behandle zunächst die erste Gruppe.

Wir alle wissen, dass nach Goethes im „Wilhelm Meister" niedergelegter Auffassung Hamlet für seine Aufgabe zu zart und zu edel sein soll. „Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht", so

lautet die allen späteren Erklärern verhängnisvoll gewordene Stelle, „geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist". Diese offenbare Verweichlichung Hamlets entspricht jedoch den Vorgängen des Dramas so wenig, dass sie eine ziemlich einmütige Ablehnung hat über sich ergehen lassen müssen. Allerdings nicht so sehr in direkten Widerlegungen, als vielmehr in einer Fülle von anders orientierten Kommentaren.

Ihr grösserer Teil blieb in der Goethischen Annahme innerer Hemmungen befangen. Doch neben der allzu edlen Zartheit mussten nun (bei Gervinus und Bulthaupt z. B.) auch Bedenklichkeit und Reflexionslust, bei einigen andern aber geradezu Feigheit herhalten, um Hamlets angebliches Zögern zu erklären. Ja, A. W. v. Schlegel will nicht nur diese, sondern sogar „einen natürlichen Hang (zu) krummen Wegen" an ihm erkennen. Otto Ludwig fasst dann solche und ähnliche Meinungen gelegentlich zusammen, indem er Hamlet einen „dem ruchlosen Könige gegenüber feig verbissenen, den Frauen gegenüber . . mutigen und rücksichtslosen, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Güldensterne usw. — meuchelnden Schwächling" nennt; „im Handeln ein Nichts, im Reden und Reflektieren ein Genie, und ein eitles, dessen Hauptvergnügen es ist, sich selber reden und reflektieren und witzeln zu hören, einen schwachen, selbst im Intrigieren schwachen Intriganten . . ."[1]

Nun fehlte nur noch eins: dass man nämlich dem Brudermörder Claudius den „vornehmen Geist" verlieh, den man Hamlet absprach. Und siehe da! Börne hat auch das mit Witz, Papier und Druckerschwärze phantasievoll zuwege gebracht. Bei ihm kommt Hamlet „in einem gemeinen Handgemenge schimpflich um". Und er schliesst seine geistsprühende Abhandlung mit den Sätzen: „Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht . . (!) Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig". Später dichtet dann Freiligrath geradezu: „Deutschland ist Hamlet!"[2] Unter ebenso verblüffender wie selbstherrlicher Deutung der Einzelheiten des Dramas zieht er darin eine Parallele, die uns Heutige um so weniger angeht, als auch der deutsche Geist sich inzwischen unverkennbar gewandelt hat.

Wir können uns also ruhig der nächsten Gruppe zuwenden. Sie hat eine zwar ebenfalls unzureichende, aber doch wenigstens poetischere Lösung der vermeintlichen Schwierigkeiten insofern gefunden, als sie das durch Goethe festgelegte Verhältnis Hamlets zur Rachepflicht einfach umkehrte. War ihm bisher die Tat zu gross und zu schwer gewesen, so wurde sie ihm nunmehr zu unbedeutend, zu klein und zu roh. Der erste Wortführer dieser Theorie ist wohl Hermann Ulrici. Er spricht Hamlet „die Begabung, die Kraft" und „den Trieb" zu, „nach eigenen Gedanken (in) schöpferischer Tätigkeit . . Grosses zu wirken". [3] Damit ist aus dem Träumer und Feigling der ersten Erklärer das Genie geworden, dem die Mehrzahl der späteren nichts weiter hinzuzufügen weiss als die verschiedensten inneren Hemmungen. Aber auch diese letzteren finden sich, mögen sie nun moralischer, rechtlicher oder auch pessimistischer Art sein, bei Ulrici zumindest angedeutet. Immerhin mühen sich darum eine ganze Reihe bedeutender Köpfe noch besonders.

So will Josef Kohler in seinen, ein ungeheures Material bergenden Studien den Nachweis führen, dass Hamlet durch rechtlich-sittliche Bedenken an „der Ermordung des Mörders Claudius" gehindert sei. Sein „geläutertes Rechtsbewusstsein" soll „die Blutrache als barbarisch" empfinden und statt ihrer Vergeltung durch die Justiz erstreben. [4] Mit dieser Deutung ist ein wesentlicher Punkt des Konfliktes, in dem Hamlet steht, zwar nicht getroffen, aber doch ziemlich nahe berührt.

Einstweilen freilich fand grössere Anhängerschaft der sicherlich unter dem mächtigen Einflusse Schopenhauers von Döring, Paulsen u. a. unternommene Versuch, Hamlets Zaudern mit pessimistischen Motiven zu erklären. Hermann Türck arbeitete gerade diese beiden, den zuerst von ihm als „genial" bezeichneten und den pessimistischen Zug besonders scharf heraus. So dass Hamlet von nun an als ein seiner Zeit entwachsenes Genie galt, aber als ein zerbrochenes. [5] Mit dieser Deutung stimmen Döring (in einer zweiten Arbeit), Baumgart, Kuno Fischer, Gregori, Brandes, Lublinski, Gustav Wolff u. v. a. im grossen und ganzen bewusst oder unbewusst überein. Wie wenig sie aber Stich hält, zeigt schon die einfache Tatsache, dass, vielleicht von Türck selber abgesehen, keiner dieser Erklärer sich mit ihr allein zufrieden gibt. Gustav Wolff beispielsweise macht den Dänen-

prinzen ausserdem zum theatralischen „Poseur“, der als „Schauspieler durchs Leben schreitet“. Georg Brandes führt für seine Untätigkeit allen Ernstes auch technische Gründe an; denn das Stück sei ja zu Ende, wenn Hamlet gleich im Anfang zustosse. Kuno Fischer endlich sucht aller Ungereimtheiten Herr zu werden, indem er „Hamlet“ in dem Sinne zur Charaktertragödie macht, dass er jeden anscheinenden Widerspruch in seinen Handlungen und Gedanken zu einem besonderen Charakterzug stempelt.

Allein damit ist nichts gebessert. Sieht sich doch Döring zu der Erklärung gezwungen, dass „der Gegensatz der beiden Stimmungen (in Hamlet) ein vollständiges Doppel-Ich, zwei völlig gesonderte Apperceptionszentren darstelle.“ [6] Und Baumgart gesteht einfach: „das, was (Hamlet) an der Rache hindert, ist ihm selbst ein Problem, und deshalb musste es für uns alle ein Problem bleiben.“ [7]

Die Flut der Kommentare schwoll denn auch, von dieser pessimistischen Theorie in keinem Betracht gehindert, immer weiter an. Da aber in der Seele des gesunden Hamlet neue Hemmungen nicht mehr gut aufzutreiben waren, machte man ihn, gewissen Andeutungen der älteren Erklärer folgend, einfach krank. Stand er bei Ulrici z. B. noch „auf der Grenze zwischen Krankheit und Gesundheit“, so wird daraus in der konfusen Arbeit Flathes ein ernstlicher Wahnsinn. Und August Döring braucht gelegentlich gar die Wendung, dass Hamlets Brief an Ophelia, wäre sein Verfasser dreissigjährig, „eine Untersuchung auf Gehirnerweichung“ rechtfertigen würde.

Diese Untersuchung haben gewisse Psychiater sich nicht entgehen lassen. Das Resultat blieb freilich hinter den Erwartungen Dörings zurück. Immerhin wagt Karl Rosner die Behauptung, dass Shakespeare in Hamlet mit vollem Bewusstsein (eine) „neuropathische Figur“ [8] geschaffen habe. Der „kleine, . . schwächliche, . . blasse, . . schwammig-fette Prinz“ entstamme, so behauptet er, einer „Verbrecherfamilie“, sei also „psychopathisch degeneriert“. Und wenn Hamlet erklärt: „die Zeit ist aus den Fugen . . .“, so beherrscht ihn nach Rosner ein „neurasthenischer Angstaffekt“. Erzählt Ophelia von seinem wehen Abschiede, wird das für Rosner ein Fall von „hysterischem Somnambulismus“; neigt er dabei den Kopf dreimal hin und her, sind das „Pendelbewegungen eines an Anästhesie leidenden Hysterischen“.

Spricht er von seiner verlorenen Munterkeit, wird Rosner lebhaft an die Beichte eines „modernen, blasierten Neurasthenikers" erinnert. Wirft der Totengräber den Schädel auf, so ist es (für Rosner) beneidenswert klar, dass damit bei Hamlet unverzüglich „ein Anfall des metaphysischen Grübelzwanges" ausgelöst wird.

Dies alles wird freilich noch überboten durch den von Sigmund Freud angeregten Ernest Jones. Er will Hamlets „hysterieähnlichen und psychopathischen" Zustand mit Hilfe des Inzestmotives erklären. Die Einzelheiten dieser ungeheuerlichen Verballhornung mag man bei Jones selber nachlesen. Ich begnüge mich hier mit der Anführung des folgenden Satzes: „Warum hat der Dichter die seelische Regung, die zu entdecken wir uns bemühen, nicht in ein helleres Licht gerückt? so sonderbar es scheinen mag, so lautet doch die Antwort, ebenso wie im Falle Hamlets selbst, dahin, dass er es nicht konnte, weil er sich der Natur dieser Regung — selbst nicht bewusst war"![9]

Da wirkt es denn doch gewissermassen befreiend, wenn Richard Löning die nachgerade merkwürdig werdende Hemmung Hamlets schlecht und recht mit seiner körperlichen Verfassung erklärt. Er ist der Meinung, dass der Dänenprinz durch eine Fettablagerung an Herz und Lungen (verbunden mit Dickblütigkeit und mit Schlaffheit der Sehnen) verhindert sei. (Diese innere Verfettung erinnert allzu stark an die nicht einmal witzige Randbemerkung Peter Altenbergs, dass Hamlet an — Verstopfung leide.) Aber Löning selber kann die „tief leidenschaftliche Natur", das „grosse Temperament", den „selbstbewussten . . ., herben . . ., konsequenten Charakter Hamlets" so wenig mit seiner Theorie vereinigen, dass ihm der in Ansehung seiner mühevollen Arbeit doppelt verständliche Seufzer entschlüpft: „Fürwahr — die Vorgänge in der Seele Hamlets sind so kompliziert, dass sie durch zerlegende Beschreibung kaum erschöpft werden können."

Die zweite Hauptgruppe erklärt Hamlets Zaudern denn auch mit äusseren, in seiner Situation liegenden Hemmungen. Als ihr begeisterter Wortführer muss Karl Werder hier gehört werden: Hamlet kann den König, so sagt er, nicht beseitigen, weil er keine Beweise für dessen Untat hat. Seine Aufgabe sei vielmehr, „(Claudius) zum Geständnis zu bringen,

ihn zu entlarven und zu überführen." [10] Und da hier nur der Verbrecher selber das Verbrechen bezeugen könne, so heisse es geradezu „der Lüge dienen" und „das Verbrechen ungeschehen machen für die Welt", [11] wenn Hamlet diesen einzigen Zeugen unbesonnen niedersteche. Komme er damit doch überdies in Gefahr, selbst für das gehalten zu werden, was sein Oheim in der Tat ist: für einen frech nach der Krone greifenden Usurpator.

Diese Theorie ist nicht ohne Wirkung geblieben. Wie sich Spuren von ihr schon bei Ziegler finden, wie vor Werder schon Klein und Levinstein sie verfochten, so haben nach ihm und natürlich nicht ohne mannigfache Abweichung auch Ulrici, v. Struve, Schipper, Gelber, Hessen, Schubring u. a. m. sich zu ihr bekannt.

Gelber macht, wie vor ihm schon Tschischwitz, ausserdem zum Motiv Hamlets, dass er Rücksicht auf die Mutter zu nehmen habe. Damit entfernt er sich allerdings von den Absichten Shakespeares wesentlich mehr, als v. Struve (und auch Rossmann) sich ihnen nähern, wenn sie nachdrücklich auf die Hybris des Helden hinweisen. Hamlet, so führt v. Struve aus, darf die Rache nicht mit eigener Hand vollziehen, sondern hat die Pflicht, Claudius „der gesellschaftlichen Gerechtigkeit zu übergeben." (Hier begegnet uns also abermals die von Kohler in Verbindung mit inneren Hemmungen verfochtene Forderung nach objektiv gesicherter Rechtsprechung.) Hamlet jedoch, im Wahn, der „Diener der Vorsehung", der „Vollstrecker ihrer höheren Geheisse" zu sein, missachtet diese Pflicht und muss so „zugrunde gehen". „Denn die sittliche Weltordnung kann seinen Wahn nicht unterstützen, kann einem einzelnen Menschen nicht das Recht zuerkennen, in ihrem Namen zu handeln." [12] Und damit berührt sich die zuerst von Ulrici behauptete, geniale Veranlagung Hamlets so stark, dass schon Ulrici selber sie mit einer Überhebung verknüpfte. Hamlets Vorhaben, „frei und schöpferisch das ganze Leben regieren und gestalten zu wollen", . . . grenzt nach ihm „an das Gelüste des Hochmuts, der leitenden Hand der Weltgeschichte sich zu entwinden". [13]

In all dem liegt, wie sich zeigen wird, mehr als bloss eine Spur von Wahrheit. Leider haben weder Werder noch v. Struve vermocht, den Schlüssel, der ihnen die labyrinthischen Gänge des Hamletdramas hätte öffnen können. richtig zu benutzen.

Und obwohl dem ersten fast anderthalb Jahrzehnte hindurch die Machtmittel der Berliner Universität zur Verfügung standen, um seine Erklärung durchzusetzen, waren doch nur neue Wirrnisse die Folge. So finden sich im Shakespeare-Jahrbuch von 1881 die schlimmen Sätze: „Diese Richtung widerlegen? O nein!... derartige Anschauungen sind Krankheitssymptome der Zeit, Krampfanfälle und Produkte innerer Störungen". Und nachdem sich F. A. Leo weidlich lustig gemacht hat über den „Schutzmann", den sie als Zeugen brauchen, wagt er es noch im Jahrbuch von 1895, diese Erklärung „kleinlich" und „arm-prosaisch" zu nennen. Mit und nach ihm fielen dann die Baumgart, Hebler, Gessner, Prölss, Ribbeck u. v. a. m. über Klein, insbesondere jedoch über Werder her. Eigentlich aber hätten sie, so ungeklärt die Frage bei diesen beiden auch geblieben war, wissen müssen, dass sie mit ihren von keinerlei Sachkenntnis beschwerten Behauptungen in Wahrheit nur den Dichter aushöhnten, zu dessen Rettung sie sich berufen glaubten.

Nach so vielen vergeblichen Versuchen schien es erwiesen, dass das Hamleträtsel weder auf ästhetischem noch auf medizinischem Wege zu lösen war. Man versuchte es also noch einmal mit der historischen Erklärung. Vor Goethe hatte ja schon Garve bekannt, dass trotz aller Bemühungen im Hamletdrama immer noch „Dunkelheiten übrig bleiben . . ., die unstreitig daher entstehen, dass der Dichter die Schöpfungen seines eigenen Geistes mit den Erdichtungen oder Geschichten einer älteren Zeit zusammenknüpfte, ohne immer zu prüfen, ob beyde miteinander übereinstimmten . . ."

Diese entstehungsgeschichtliche Theorie machten sich ausser Rümelin[14] vor allen die Philologen und Literarhistoriker zunutze. Ich nenne neben dem bei den Eklektikern ausführlich zu zitierenden Hermann Conrad[15] hier in erster Linie Alois Brandl.[16] Ihnen muss ohne weiteres eingeräumt werden, dass Shakespeare mit dem Rohstoff auch diese und jene Einzelheit aus seiner Quelle übernommen hat. Aber doch gewiss nur, weil sie ihm kennzeichnend schien für das, was er darstellen wollte. Ein Dichter seines Ranges darf sie ja so sinn- und zusammenhanglos nicht verwenden, wie inbesondere Garve es annimmt. In Wahrheit haben denn auch die beanstandeten Vorgänge (die Reise nach

England etwa [17] oder die Szene vor dem betenden König [18]) eine so starke symbolische Bedeutung, dass sie aus dem motivischen Zusammenhang einfach nicht wegzudenken sind. Was aber die „zwei Seelen“ angeht, die nach Brandl unvereinbar in Hamlets Busen hausen, so verweise ich schon hier nachdrücklich auf die im nächsten Abschnitt von Burckhardt, Gobineau u. a. bezeugte „Allseitigkeit“ der Renaissancenaturen. Wie Hamlet schwelgen sie alle „heute in zarten Empfindungen und feiner Denkarbeit“, während sie sich „morgen von dem stürmischen Drange ihrer Percy-Naturen zu Gewalt- und Heldentaten“ hinreissen lassen. Gerade in dem Punkte wäre der Dänenprinz also ein echtes Kind seiner stolzen und grossen Zeit.[19]

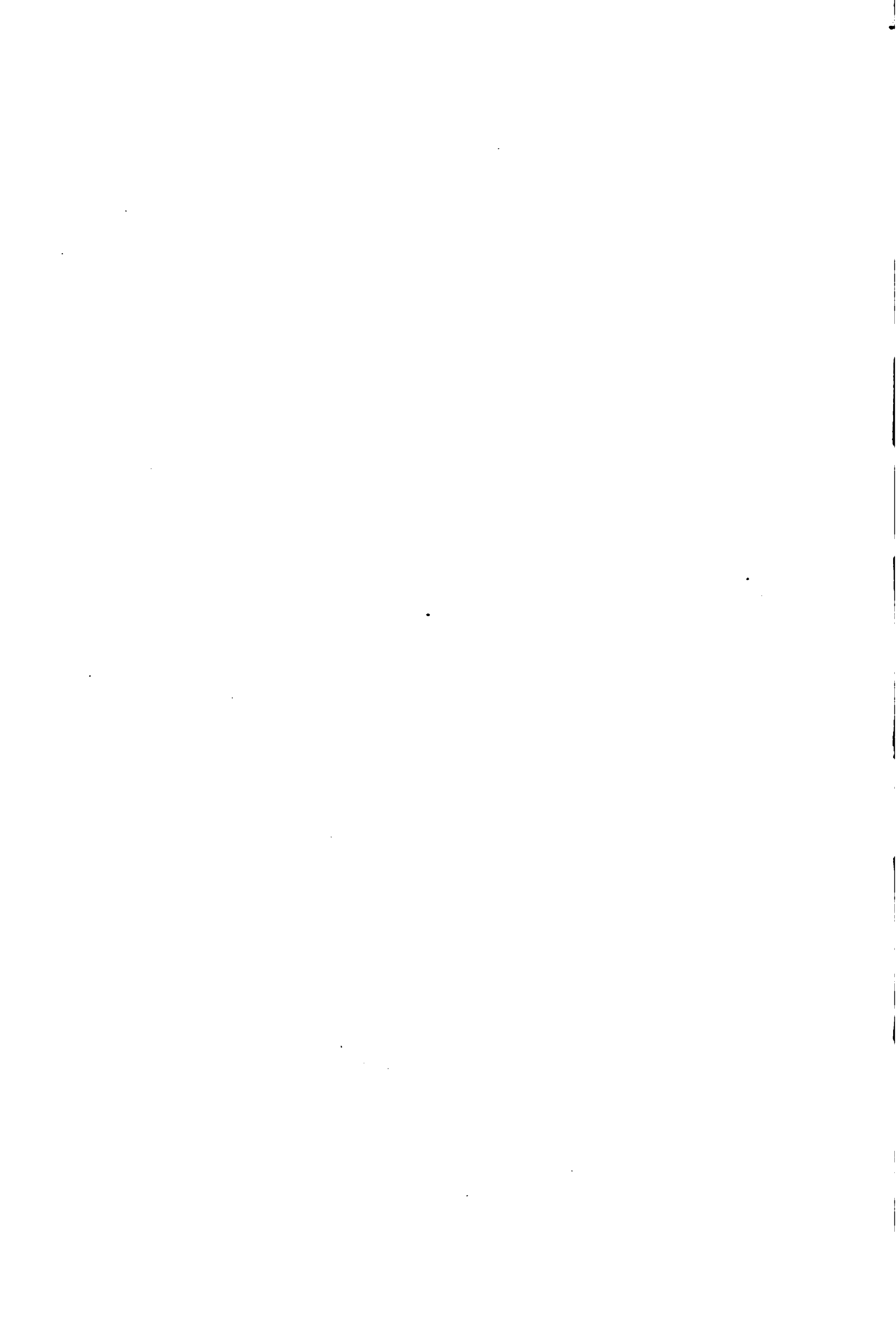
Die vierte Hauptgruppe der Erklärer, die Eklektiker, benutzt alle uns eben bekannt gewordenen Motive durcheinander und meist ganz ohne Rücksicht darauf, dass eines das andere wenn nicht überhaupt ausschliesst, so doch zum mindesten überflüssig macht. Es zeugt für die Ratlosigkeit der Kommentatoren, dass sie so gut wie alle davon nicht frei sind. Immerhin aber finden sie, wie z. B. Garve, Ulrici und allenfalls auch Tschischwitz nennenswerte eigene Gesichtspunkte. Von Fr. Th. Vischer und dem eben schon erwähnten Hermann Conrad dagegen lässt sich das kaum noch sagen. Conrads Hamlet ist nicht nur ohne Beweis (Werder!), er muss nicht nur Rücksicht nehmen auf die Mutter (Tschischwitz und Gelber!), er ist auch ein Jüngling voll unberührter Frische, den schlimme Erlebnisse zum Pessimisten gemacht haben (Döring und Türck!); er misstraut dem Geist, und so hält ihn auch die Angst zurück, Claudius etwa ungerecht zu strafen (Ulrici!); überhaupt ist er für die Rache zu edel (Goethe!); er kann sie aus rechtlichen und sittlichen Gründen nicht vollziehen (Ulrici und Kohler!); ihn schrecken die möglichen Folgen der Tat (Schlegel und Gervinus!); und er rechnet als frommer Mensch auf Gott und die Vorsehung (v. Struve). Ähnlich begabt auch Vischer seinen Hamlet mit „Phantasieunruhe“, Besonnenheit, Reflexionslust, Nervosität, Mut, Krankheit, Pessimismus, Wahnsinn, Gottvertrauen, Abscheu, Schimpfwut und ehernem Schicksalssinn. Seinen von allen bekannten und unbekannten Motiven hin- und hergeworfenen Prinzen will er schliesslich mit der Behauptung retten, dass Shake-

speare ja nicht Konsequenz, sondern Inkonsequenz habe schildern wollen. Conrad aber wagt den seine eigenen Ausführungen vernichtenden Satz: Alle diese Regungen Hamlets „steigen von dem aufgewühlten und verwirrten Untergrunde seines Bewusstseins — niemals zu klarer Erkennbarkeit an die Oberfläche".[20]

Wenn so vielfach bewährte Shakespearekenner sich dergestalt festfahren konnten, dann wird es begreiflich, dass die Fachgelehrten sich in dem hoffnungslosen Urteil fanden: „. . . die typische Hamletmonographie (zerfällt) in zwei Teile, deren erster, die Widerlegung der Vorgänger, gewöhnlich sehr schön ist, während es beim zweiten, positiven Teil regelmässig hapert."[21] Ungleich deutlicher hatte bereits 1818 Müllner die Hamletliteratur „Stück für Stück zum Fenster" hinauswerfen wollen, „selbst Wilhelm Meister nicht ausgenommen". Goethe hat ihm darauf mit einigen „Invektiven"[22] geantwortet. Dennoch ist die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen, dass die theoretischen Erklärungen bisher niemanden zu überzeugen vermochten. Selbst die im Geschäftsbetriebe des modernen Theaters darauf angewiesenen Schauspieler lehnten sie trotz aller hochtrabenden Ermahnungen in der Regel ab. So fasste Josef Kainz, wohl der am meisten gefeierte Hamlet der letzten Jahrzehnte, seine Meinung in die Worte zusammen, dass „man in dieser Rolle, wenn man die nötige Technik hat, machen könne, was man wolle."[23] Und dabei hat es bis auf den heutigen Tag sein Bewenden gehabt. Das zeigt, soweit es Kainz angeht, eindringlich die allerdings gut gemeinte, seinem Nachruhm jedoch schwerlich dienende Arbeit Konrad Falkes. Das zeigen die Untersuchungen von Adolf Winds und Alexander von Weilen. Das zeigen nicht zuletzt die neuesten Darstellungen der Rolle durch Bassermann und Moissi. Auch die Bühne ist, um es kurz zu sagen, nicht imstande gewesen, „das düstere Problem", das Goethen „auf der Seele lastete", zu klären. Grollt doch Karl Werder, Rossmanns verzweiflungsvolle Worte gleichsam erläuternd, geradezu, „(man) möchte diesem Prinzen, wenn man drei Stunden vor den Lampen gesessen und die Darstellung von solchem trostlosen Hin und Her, darin der Hauptcharakter sich hinschleppt, mit angesehen (hat), . . . zurufen: „Mensch, wenn es so steht, so hör' einmal auf mit dem Gezerr und mach ein Ende!"

II.

AUS DER GEDANKENWELT SHAKESPEARES.



Das alljährlich durch ein paar neue Erscheinungen noch vermehrte „Gezerr" der Hamleterklärer für immer zu schlichten, hat nur e i n e r Macht und Ansehen: Shakespeare selber. In seinen Dramen findet sich, auch wenn man den Hamlet einstweilen möglichst aus dem Spiele lässt, mehr als genug, um die für die Lösung des Rätsels wesentlichen Momente allen Einwänden zum Trotz sicherzustellen. Und gelegentliche Seitenblicke auf Kultur und Geschichte seiner Zeit werden darüber hinaus aufhellen, was uns Kinder der um dreihundert Jahre älter gewordenen Erde etwa schon fremd anmuten sollte.

Es ist hinreichend oft gesagt worden, wie sehr das England der klugen Elisabeth dem Italien der Renaissance verwandt war. Ranke und Brosch erhärten das durch hundert interessante Einzelheiten. Erich Marcks nennt Elisabeths Hof gar den „grössten und stolzesten unter allen Höfen der Renaissance"; er erkennt in seinen Grossen „nachgeborene Schüler der reichen Tage des italienischen Quattrocento". Und in der Tat! Wenn als Kennzeichen der Renaissancekultur gelten kann „eine zauberhafte intellektuelle und ästhetische Bildung, eine grenzenlose sinnliche Roheit und Gemeinheit . . .",[1] so entspricht dem bei den Zeitgenossen Shakespeares, dass sie als „ungebrochene Vollblutnaturen . . . ihren Zielen im Guten wie im Bösen energisch nachstreben." „Es sind starke Menschen, von heissem Begehren und stolzem, schnellem Handeln, oder voll von zäher, überlegter Energie, heute in zarten Empfindungen und feiner Denkarbeit schwelgend, morgen von dem stürmischen Drange ihrer Percynaturen zu Gewalt- und Heldentaten hingerissen, alle durchdrungen von dem Bewusstsein der Fülle und Schönheit dieses Lebens".[2] Es sind, um diese Charakteristik bündig mit einem Worte Burckhardts abzuschliessen, „wahrhaft allseitige"[3] Menschen.

Nun aber hatten die Italiener der Renaissance ihre kirchliche Kultur, wenigstens äusserlich, so ganz und gar auf sich be-

ruhen lassen, dass Wernle ihnen geradezu „Kriecherei vor dem Dogma"[4] vorwirft. In England dagegen musste mit Heinrich VIII. und vor allem mit Elisabeth der Katholizismus in blutigem Auf und Ab vor der Reformation zurückweichen. Und damit ist der wesentliche Unterschied beider Kulturen berührt. Zu der weltlichen Neugeburt Italiens trat, wie überhaupt nordwärts der Alpen, so auch in Shakespeares Vaterland (um mit Zwingli zu reden) „die Renaissance des Christentums".[5] Renaissance und Reformation, in äusseren Dingen auch der Katholizismus, sind denn auch die Mächte, die auf Shakespeares Schaffen von bestimmendem Einfluss gewesen sind. Der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen[6]: darin war ja für ihn ein grosser Teil alles dramatischen Schaffens beschlossen.

Der im Falle Hamlet von jeher am meisten umstrittene Begriff ist der der Vergeltung und Rache. Ein einziger Blick auf die Dramen Shakespeares lehrt eindringlich, dass sie seinen Menschen als unabänderliches Gesetz gilt. Bolingbroke allerdings (in „Richard II.") begnadigt sowohl den freiwillig sich stellenden Aumerle[7] wie den alten Gegner Carlisles.[8] Solche von politischer Klugheit diktierten Ausnahmen bestätigen indessen nur die Regel. Selbst Porzia (im „Kaufmann von Venedig") fordert zwar Gnade von Shylock, vergilt seine Bosheit aber ihrerseits durch harten Richterspruch. Und so ist auch der Witwe Eduards (in „Richard III.") die Rache „ein Handel nach Vernunft und Recht".[9] So will der Bastard (in „König Johann") nur noch leben, um seinem König den „Dienst der Rache zu verrichten".[10] So glaubt Macduff (in „Macbeth"), dass, wenn er sie versäumte, Weib und Kind ihn als Geister „quälen"[11] würden. Ja, die Rache gilt geradezu als ein Gebot überirdischer Mächte. Northumberland (im 3. Teil von König Heinrich VI.) ruft: „Nehm ich nicht Rache, nimm an mir sie, Himmel!"[12] Octavius Cäsar (in „Antonius und Cleopatra") fühlt sich, wie König Johann, einfach als Werkzeug des Himmels.[13] Albanien erklärt, da (im „König Lear") der Tod des Herzogs Cornwall gemeldet wird:

> „Das zeigt, ihr waltet droben,
> Ihr Richter, die so schnell der Erde Freveln
> Die Rache senden . . ."[14]

Insbesondere werden die Armen, die Schwachen, die Ohnmächtigen nicht müde, den Himmel um Vergeltung anzugehen. Nicht nur der greise Lear ruft nach „des Himmels aufgehäufter Rache", auch die arglosen Kinder des Clarence wollen Gott bitten „mit eifrigem Gebet um einzig dies" (in „Richard III." [15]).

Nicht einmal vor der Anrufung fremder Völker (und seien es frühere Feinde) scheuen die Menschen Shakespeares in diesem Punkt zurück. Wie den von Macbeth bedrängten Schotten „der huldreiche England" [16] beispringt, so scheinen dem verbannten Coriolan die einst bekämpften Volsker hilfreiche Rächer, und im „Titus Andronicus" geschieht gar das Unglaubliche, dass die von Titus erst besiegten Goten gegen Ende des Stückes für ihn und damit gegen ihre eigene (aus der Gefangenschaft auf den römischen Thron erhobene) Königin zu Felde ziehen.

Hier drängt sich die Frage auf, welcher Art nun die Rache eigentlich ist, die mit allen Fasern des Herzens ebenso gebilligt wie gefordert wird. Denn die der Renaissancezeit so geläufige Blutrache kann für poetische Zwecke ja nur in Ausnahmefällen in Frage kommen. Ging sie doch ohne Rücksicht auf die sonstigen Umstände allein darauf aus, der jeweils betroffenen Familie für ein ermordetes Mitglied Genugtuung zu schaffen. Und wenn der Bluträcher auch mit seiner Sippe und seiner Person der Gegenpartei verantwortlich blieb, so artete sie doch nicht selten in sinnlosen Wechselmord [17] aus. Zu ihrer Durchführung genügte eben das subjektive Bewusstsein, Gerechtigkeit zu üben.

Die unerlässliche Voraussetzung der Shakespearischen Rache dagegen ist eine Gerechtigkeit, die objektiv gesichert sein muss. Und damit ist sie im entscheidenden Punkte der Racheart verwandt, die die Italiener der Renaissance als „bella vendetta" zu bezeichnen pflegten. Es liegt sogar im Bereiche der Möglichkeit, dass Shakespeare sie direkt aus den italienischen Novellen übernommen hat. Zu ihrer Kennzeichnung mag hier zunächst Burckhardt das Wort nehmen.

Bei Beleidigungen nämlich und Verletzungen, die der Justiz unerreichbar blieben, war alle Welt sich einig, dass jeder sich selber Recht schaffen dürfe. „Nur muss," fährt Burckhardt fort, „Geist in der Rache sein und die Satisfaktion sich mischen aus tatsächlicher Schädigung und geistiger Demütigung des Beleidigers; brutale plumpe Übermacht allein gilt in der öffentlichen Meinung für keine Genugtuung. Das ganze Individuum,

mit seiner Anlage zu Ruhm und Hohn, muss triumphieren, nicht bloss die Faust . . . Deutlich scheidet sich hier die Rache von der Blutrache; während letztere sich eher noch innerhalb der Schranken der Vergeltung, des jus talionis hält, geht die erstere notwendig darüber hinaus, indem sie nicht nur die Beistimmung des Rechtsgefühls verlangt, sondern die Bewunderer und je nach Umständen die Lacher auf ihrer Seite haben will. Hierin liegt denn auch der Grund des oft langen Aufschiebens. Zu einer „bella vendetta" gehört in der Regel ein Zusammentreffen von Umständen, welches durchaus abgewartet werden muss. Mit einer wahren Wonne schildern die Novellisten hier und da das allmähliche Heranreifen solcher Gelegenheiten." [18]

Burckhardt zieht zwar den moralischen Charakter dieser Racheart in Frage, weil auch bei ihr noch Kläger und Richter eine Person seien. Aber mir scheint trotzdem, dass sie einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der gewöhnlichen Blutrache bedeutet. Fordert sie neben dem subjektiven Rechtsbewusstsein doch ausdrücklich die Zustimmung der Öffentlichkeit. Und so kommen wir zu dem interessanten Schluss, dass die bella vendetta „gesellschaftliche Gerechtigkeit" verbürgt, ohne den Helden an das mindestens umständliche Verfahren eines ordentlichen Gerichtes zu binden. Es ist leicht einzusehen, dass damit zugleich die Erklärungen v. Struves, Kohlers u. a. m. im entscheidenden Punkte berichtigt sind.

Des weiteren mag hier mit einigen Beispielen belegt werden, dass Shakespeare mehrfach wahre Musterstücke der für poetische Zwecke besonders brauchbaren bella vendetta geschaffen hat. Man denke an Titus Andronicus [19], an die Verschwörer im Cäsar-Drama, an Richard Plantagenet. Als dieser letztere seine Erbberechtigung erfahren hat, wird er gemahnt: „Mit Schweigen, Neffe, treibe Politik." Und er nimmt sich in der Tat vor, nicht „übereilt", sondern „mit Klugheit nur und stiller Heimlichkeit" [20] die Rache am Hause Lancaster auszuführen.

Um aber den eigentlichen Streitpunkt besonders eindringlich zu erörtern: die in Zweifelsfällen für die bella vendetta unerlässliche Beweispflicht wird selbst vom rasenden Othello nicht ausser acht gelassen. Seine grossen Szenen mit Jago bringen den immer wiederholten Ruf: „Schaff mir den sichtlichen Be-

weis!"[21] Und wie dort Jago, so sind alle Menschen Shakespeares, mögen sie nun gerichtliche oder persönliche Vergeltung erstreben, auf solche Forderung gefasst. Im „Titus Andronicus" beispielsweise wird der zum Tod verdammte Aaron zunächst geschont, weil man ihn als Zeugen nötig hat.[22] Andererseits verweigert die Kammerfrau in „Macbeth" jede Aussage mit der Begründung: „. . . da ich keine Zeugen habe, (sie) zu bekräftigen."[23] Selbst König Heinrich VI. bekommt, als er sein Recht auf den Thron verteidigt, von Warwick die sarkastische Antwort: „Beweis' es nur, und du sollst König sein."[24] Ganz ebenso ergeht es endlich dem zur Regierung zählenden Senator Brabantio (im „Othello"), der sich vom Dogen sagen lassen muss:

> „Behauptung, nicht Beweis:
> Steht euch kein klarer Zeugnis zu Gebot,
> Als solch' unhaltbar Meinen, solch' armsel'ger
> Scheingrund ihn zu beschuldigen vermag?"[25]

Trotz F. A. Leo also und seiner oben schon erwähnten törichten Kritik[26] gegen Werder und Klein verlangt Shakespeare für jede Behauptung von Belang auch schlagende Beweise. Richard III. ködert sich so einen Zeugen im Lord Mayor; Shylocks Beweisstück ist der Schuldschein; Jago sucht seinen falschen Indizienbeweis mit Desdemonas Taschentuch glaubhaft zu machen.

Nach alledem ist es nur folgerichtig, wenn Shakespeare auf die Verletzung der Beweispflicht die strengsten Strafen setzt, den Verlust nämlich gerade der Güter, um deretwillen man nicht zuletzt die „bella vendetta" auszuführen pflegte: der Ehre und des Ruhms. So haben die Herolde in „König Richard II." gelegentlich ihrer Forderung zum Zweikampf beide die Formel: „Bei Strafe, falsch und ehrlos zu erscheinen . . .";[27] so antwortet Helena in „Ende gut, alles gut": Ich wage,

> „Dass man mich der Frechheit zeiht;
> Mich Metze schilt; der Pöbel mich verspottet,
> Schimpflieder singt; und schmählich ausgerottet
> Mein Jungfraun-Name sei; ja, dass mein Leben
> Sich ende, schnöden Martern preisgegeben."[28]

Man mag wieder bei Burckhardt nachlesen, was den Menschen der Renaissance die Ehre und der (oft mit ihr verwechselte) Ruhm

bedeutet haben.[29] Denn wie für das ganze Zeitalter Elisabeths, so gelten seine Ausführungen insbesondere auch für die poetische Welt Shakespeares. Das Ehrgefühl ist die stärkste sittliche Kraft, die Ehre der edelste und köstlichste Besitz seiner Menschen. Dabei versteht Shakespeare äussere Ehre (den guten Namen) und innere (das gute Gewissen) zumeist als Einheit. In dieser Bedeutung preist sie Norfolk (in „König Richard II.") als „des Lebens einzigen Gewinn"[30]; sie macht die Edlen in „Liebesleid und Lust" „zu Erben der ganzen Zukunft"[31]; um ihretwillen schlägt Pompejus (in „Antonius und Kleopatra") die Weltherrschaft aus,[32] und ihr widmet schliesslich auch Heinrich V. seine mächtige, an Leuthen und Friedrich den Grossen erinnernde Rede.[33] Dagegen mag dann Claudio (in „Mass für Mass") das Sterbenmüssen noch so fürchterlich ausmalen,[34] Isabella weiss doch, wie auch Hermione (im „Wintermärchen"[35]), wie Antonius (in „Antonius und Cleopatra"[36]), wie alle edlen Menschen Shakespeares: „leben ohne Ehre ist hassenswert".

Gewiss trennt Shakespeare, wo es nötig ist, die äussere Ehre von der inneren. Der König in „Ende gut, alles gut"[37] z. B. stellt beide Arten ausdrücklich gegenüber. Und die Verbrecher Shakespeares kennen sogar nur die äussere. Mit dem fetten Falstaff sind sie der Meinung, dass Ehre nichts sei „als ein gemalter Schild beim Leichenzuge".[38] Wie er, zögern auch sie niemals, ihn sich gelegentlich zu erlügen.[39] Der „gute Name" kann indessen auch sein, wie insbesondere Jago recht gut weiss, „das eigentliche Kleinod unserer Seelen".[40] Und er gewinnt schlechtweg entscheidende Bedeutung, wo er als Symbol der inneren Ehre verstanden werden muss. Welch mitreissendes Argument wird er so z. B. im Munde der herrlichen Volumnia (im „Coriolan"):

„. . . . . Grosser Sohn, du weisst,
Des Krieges Glück ist ungewiss; gewiss
Ist dies, dass, wenn du Rom besiegst, der Lohn,
Den du dir erntest, solch ein Name bleibt,
Dem, wie er nur genannt wird, Flüche folgen.
Dann schreibt die Chronik einst: der Mann war edel,
Doch seine letzte Tat löscht' alles aus,
Zerstört' sein Vaterland; drum bleibt sein Name
Ein Abscheu künft'gen Zeiten."[41]

Den letzten Sinn des Shakespearischen Ehrbegriffes aber enthüllt uns völlig erst Cassio: „O ich habe meinen guten Namen verloren! Ich habe das unsterbliche Teil von mir selbst verloren, und was übrig bleibt, ist tierisch."[42]

Hier hat der ganz unchristliche Drang dieser Menschen nach irdischer Unsterblichkeit in echten Renaissancetönen beredten und edlen Ausdruck gefunden. In Entbehrung körperlicher Ewigkeit halten sie sich an die geistige (genauer noch: an die literarische) und machen zu deren Symbol den „guten Namen".

Allein das Bestreben der Shakespearischen Helden, der ringsum andrängenden Vergänglichkeit Dämme zu setzen und den menschlichen Dingen doch irgend etwas wie Ewigkeit oder wenigstens Dauer zu erschaffen, ist damit keineswegs am Ende. Denn nicht nur dem Individuum, sondern auch der Sippe, der Gesellschaft, der Familie wird durch Ruhm und Ehre Unsterblichkeit zu sichern gesucht. Gepriesen wird, wer sie mehrt; verflucht, wer sie verletzt. „Ruchlose! willst du deine Sippschaft leugnen?" donnert Warwick die Jungfrau an, und da sie es dennoch tut, schliesst York daraus auf ihr „verderbtes" und „böses" Leben.[43] Ganz ebenso droht Albanien (in „König Lear"):

„. . . O Goneril,
Du bist des Staubs nicht wert, den dir der Wind
Ins Antlitz weht. Ich fürchte dein Gemüt: —
Ein Wesen, das verachtet seinen Stamm,
Kann nimmer fest begrenzt sein in sich selbst."[44]

Im Gegensatz dazu nimmt Prinz Heinrich (im 2. Teil von „König Heinrich IV.") seines Vaters Krone als seine „angestammte Ehre" mit dem Gelöbnis in Anspruch:

„. . . Dies von dir
Lass ich den Meinen, wie du's liessest mir."[45]

Ja, als die sanfte Virgilia an Volumnia die Frage richtet: „Aber wäre (Coriolan) nun in der Schlacht geblieben, was dann?", wird ihr von dieser dem Ewigen zugewandten Mutter geantwortet: „Dann wäre sein Nachruhm mein Sohn gewesen; in ihm hätte ich mein Geschlecht gesehen".[46]

Dem Geschlechte und der Familie wird endlich auch die dem Einzelnen versagte körperliche Unsterblichkeit zu sichern gesucht. Und zwar durch das Erbrecht. Wie Shakespeare selbst

sein Testament „in aristokratischer Weise auf einen Enkel zuschneidet", so sorgen sich mehr noch die Menschen seiner Phantasiewelt um den „echten Erben". Freilich scheint es hier und da, als ob, soweit die Thronfolge in Frage kommt, das Wahlrecht der Vornehmen die Rechte der Familie bei Shakespeare einschränke. Aber im „Titus Andronicus", um nur ein paar Beispiele anzuführen, wählen die Römer schliesslich doch den erstgeborenen Sohn des letzten Kaisers.[47] Und dem ähnlich wie Claudius (im „Hamlet") gewählten König Johann wird von Philipp sogar vorgeworfen, er habe „Englands echten König verdrängt", „die Reih' der Abstammung zerstört" und „an der Krone jungfräulich reiner Tugend Raub" verübt.[48] Ganz ebenso verhält es sich schliesslich im „Macbeth". Auch da ist „Duncans Sohn durch den Tyrannen beraubt des Erbrechts . . .",[49] wird aber gegen Ende hin doch zum König gekrönt.

Mit alledem ist schon gesagt, dass die Zerstörung des Stammes und der Familie von Shakespeares Menschen als schweres Verbrechen empfunden und gewertet wird. Bei gewaltsamer oder listiger Usurpation sprechen sie ganz im Sinne Hamlets davon, dass „die Zeit nun aus den Fugen sei." So findet York (in „Richard II.") seinem Könige gegenüber die kühnen Worte:

„Nimm Herefords Rechte weg und nimm der Zeit
Die Privilegien und gewohnten Rechte;
Lass Morgen denn auf heute nicht mehr folgen;
Sei nicht du selbst, denn wie bist du ein König
Als durch gesetzte Folg' und Erblichkeit?"[50]

Jedem derartigen Vergehen, zumal dem an der Krone, folgt denn auch Strafe und Brandmarkung auf dem Fusse. Zwar setzt Bolingbroke Richard II. nicht nur ab, sondern vererbt darüber hinaus die Königswürde auch noch an seine Nachkommen. Aber diese Ausnahme bestätigt die Regel insofern, als sein Unrecht eben an diesen Nachkommen heimgesucht wird. Überdies hat nicht nur er selber, sondern auch sein Sohn innerlich darunter zu leiden. Betet doch dieser letztere noch vor der Schlacht bei Azincourt:

„Heute nicht, o Herr,
O heute nicht gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff."[51]

Dessenungeachtet erliegen die Menschen Shakespeares dem lockenden Glanze des Diadems immer von neuem. Die Taten dämonischer Gemeinheit und Hinterlist, mit denen sie darum kämpfen, sind würdige Gegenstücke zu den Greueln der historischen Renaissancebestien. Richard II., der niedersitzen will „zu Trauermären von der Kön'ge Tod", zählt sie nacheinander auf:

„. . . . im hohlen Zirkel,
Der eines Königs sterblich Haupt umgibt,
Hält seinen Hof der Tod." [52]

Allerdings ist die Glorie, mit der Shakespeare seine Königsmacht ausstattet, auch so über die Massen herrlich, dass im Streben nach ihr die blutigsten Taten begreiflich erscheinen. Denn sie vereint alles, was wir eben als hohe Güter der Shakespearischen Welt kennen gelernt haben. Mit ihr scheinen Ehre, Ruhm und Unsterblichkeit für alle Zeiten verbunden und gesichert. Der König ist bei ihm der Stellvertreter Gottes auf Erden [53]; er ist der Gesalbte des Herrn [54]; des Königs Name gilt für „vierzigtausend Namen" [55]; keine „Dienerstirn" [56] darf wider königliche Majestät zu trotzen sich erkühnen; „kein ird'scher Name (darf) geweihter Könige freien Odem" [57] zum Verhöre zwingen. Und diese letzte, für Hamlet besonders wichtige Tatsache gilt nicht etwa nur für die Königsdramen. Auch Lady Macbeth,[58] auch Goneril,[59] auch Cornwall [60] pochen darauf, dass die königliche Gewalt allen irdischen Richtersprüchen entzogen ist. Sie alle befinden sich in diesem Punkte in völliger Übereinstimmung mit den historischen Herrschern der Shakespeare-Zeit. Wie Elisabeth (nach Ranke) sagt: „Meine Krone ist nur dem König der Könige unterworfen und niemand sonst",[61] so findet Jakob I. besondern Gefallen an dem Satz Bacons: „Bedenke, dass du Gott bist; oder doch Stellvertreter Gottes!" [62]

Von den Gegnern Shakespeares wird übrigens vollkommen übersehen, dass diese Heraushebung der Königsmacht nur äussere Bedeutung hat. Er stellt sie nicht so sehr als überzeugter Royalist immer wieder in den Mittelpunkt seiner Dramen, sondern vor allem deswegen, weil ein besseres Symbol für äussere irdische Grösse, zumal in seiner Zeit, nicht leicht zu finden ist. Alle die Einwendungen, die z. B. Tolstoi oder Crosby dagegen erheben, werden durch die ein-

fache Tatsache erledigt, dass Shakespeare selbst die glänzendsten seiner Könige unter Gesetze von allgemein menschlicher Bedeutung zwingt und sie abhängig macht von ethischen und religiösen Pflichten. Mit voller Berechtigung sagt Heinrich V. also: „... Der König ist nur ein Mensch, wie ich bin. Die Viole riecht ihm, wie sie mir tut, das Firmament erscheint ihm, wie mir, alle seine Sinne stehen unter menschlichen Bedingungen ...“ [63] Und Shakespeare wird nicht müde, dieses Menschentum seiner Könige mit besonderem Nachdruck zu betonen. So verlockend es aber auch wäre, dies im einzelnen zu verfolgen, ich muss es mir leider an dieser Stelle versagen und weise nur noch auf die später ausführlich zu behandelnde Entwickelung Hamlets hin, die ungezwungen auch eine Würdigung der hier absichtlich zurückgestellten religiösen Werte aus Shakespeares Welt mit sich bringen wird.

Diese Einführung soll aber nicht abgeschlossen werden ohne den eindringlichsten Hinweis auf die besonderen Beziehungen der „bella vendetta“ zu der hier erörterten Bedeutung der Königsmacht. Ist diese letztere doch ganz im Sinne Burckhardts der irdischen Justiz vollkommen entzogen. Nun antwortet Gaunt zwar, als er den durch Richard II. beseitigten Bruder rächen soll:

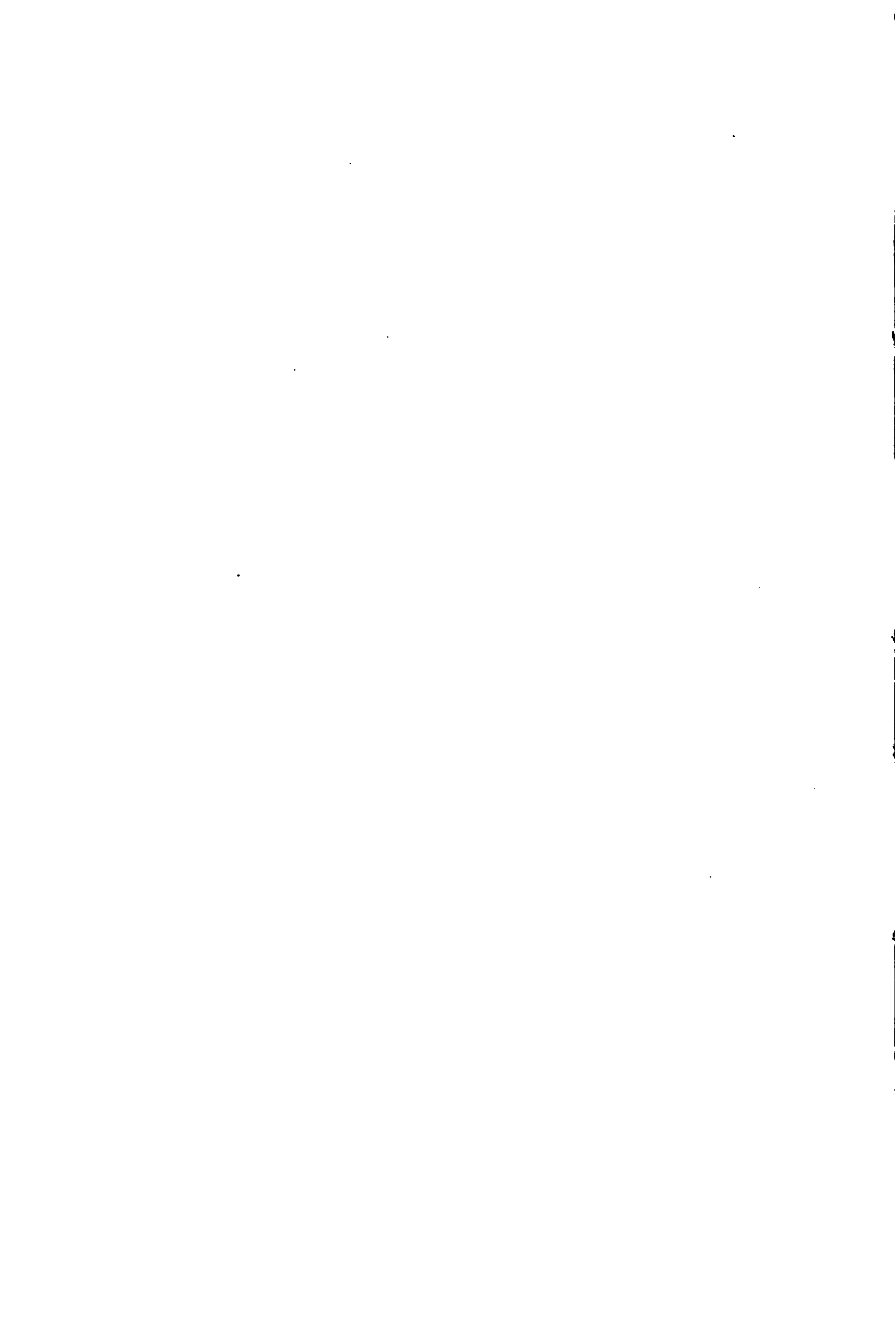
> „Der Streit ist Gottes, denn sein Stellvertreter,
> Sein Bot', in seinem Angesicht gesalbt,
> Hat seinen Tod verursacht; wenn mit Unrecht,
> Mag Gott es rächen: Ich erhebe nie
> Den Arm im Zorne gegen seinen Diener.“ [64]

Praktisch jedoch liegt die Sache so, dass wider die Verbrechen der Könige ebenfalls irdische Rächer aufstehen. Ihr einziges Mittel, dem durch jede Macht geschützten Unrecht gegenüber zu siegen, ist dann die von Beweisen und Umständen bald gehemmte, bald geförderte „bella vendetta“. Denn sie allein bietet die Möglichkeit, die Rache vor Mit- und Nachwelt als gerecht darzutun.

Damit ist der Kreis der für das Verständnis des Hamletdramas notwendigen Voraussetzungen geschlossen. Und wir können, für alle Fälle gerüstet, den so oft vergeblich geführten Kampf mit der „Sphinx der modernen Literatur“ nun endlich beginnen.

III.

DAS HAMLETDRAMA.



DIE LAGE HAMLETS.

Die im zweiten Kapitel festgestellten Anschauungen der Shakespearischen Menschen sind auch für das Hamletdrama von grundlegender Bedeutung. So darf zu allererst nicht bezweifelt werden, dass Hamlet verpflichtet ist, die seinem Hause geschehenen Greuel, zumal die Ermordung seines Vaters, blutig zu rächen. Er selbst erkennt im Monolog des zweiten Aktes, nach dem Schauspiel, in der Gebetszene, im Fortinbras-Monolog, in der letzten Unterredung mit Horatio die Rachepflicht bedingungslos an und ist überdies ebenso gewillt wie fähig, sie zu erfüllen. Gegen alle Verfechter einer inneren Hemmung bezeugen dies letztere vor allem seine Taten: die Tötung des alten Polonius, die Beseitigung von Rosenkranz und Güldenstern und die schliessliche Vergeltung am Könige. Fraglich allein bleibt die Art und Weise der Rache.

Bevor Hamlet darüber eine Entscheidung fällen kann, verlangt, wie wir gesehen haben, das Rechtsbewusstsein nicht nur unserer, sondern auch der Shakespearischen Zeit die sichere Feststellung des Täters. Aber gerade daran fehlt es, wie schon Werder[1] und seine Schule mit Recht betont haben, im Falle Hamlet ganz bedenklich. Er selber bekräftigt das durch unzweideutige Äusserungen aufs entschiedenste. Wie er im Monolog des II. Aktes die Wendung braucht: „Denn Mord, hat er schon keine Zunge . . .“, so redet er Horatio gegenüber (III, 2) von der „verborgenen Schuld“ des Oheims und nennt seinen eigenen Argwohn für den Fall, dass eine greifbare Bestätigung ausbleiben sollte, schlankweg „Einbildungen“. Vor allen Dingen aber veranstaltet er das Schauspiel, wie II, 2 ausweist, nur zur Entlarvung des Mörders und lässt zum Überfluss auch noch indirekt durch Lucianus (in der ja von ihm, Hamlet, abgefassten Vergiftungsrede) seinen Mangel an Zeugen durch die Worte bestätigen: „Geleg'ne Zeit, kein Wesen gegenwärtig“.

Diese dem objektiven Befunde durchaus entsprechenden Äusserungen des Dänenprinzen hat die Kritik nie recht beachtet. Im Gegenteil: sie hat immer wieder versucht, für den Beweis gegen den verdächtigen Oheim die Mutter und den Geist in Anspruch zu nehmen.

Beides ist jedoch unzulässig. Zumal die Natur des Geistes ist damit verhängnisvoll verkannt. Er bedeutet im Stücke zu allererst eine dramatische Konzentration all der Gerüchte, die über den Tod des alten Hamlet im Lande umgehen. Als Träger dieser Gerüchte stehen neben ihm freilich die Wachen. Aber nicht einmal der hier zu ihnen gerechnete Horatio ahnt etwas von einem Morde. Den errät erst der mit prophetischem Sinn begabte Sohn des Toten. Und so objektiviert der Geist zweitens Hamlets eigene Gedanken und Überlegungen. Wenn von Struve also die „Erscheinung des Vaters, dessen klar und präzis formulierte Anklage gegen Claudius und die Königin" erklärt „als das objektivierte und personifizierte Resultat einer langen, vorhergehenden, für Hamlet unbewusst gebliebenen Geistesarbeit", wenn er die Reden des Geistes Worte nennt, „die Hamlet in des Vaters Namen an sich selber richtet", [2] so ist das im wesentlichen nicht nur zu bestätigen, sondern auch zu beweisen.

Alle seine Enthüllungen nämlich überraschen Hamlet nicht allzusehr. Er kennt sie, mindestens ahnt er sie, noch bevor der Geist zu ihm gesprochen hat („O mein prophetisches Gemüt!" [3]). Neu ist ihm eigentlich nur die Art des Mordes. Aber auch sie ist, wie die folgende Überlegung zeigt, leicht zu erraten. Wird ein Monarch ohne erkennbare Spur von Gewalt tot aufgefunden, überdeckt jedoch mit vorher nie vorhandenem Aussatz, so ist (wenigstens bei dem von Shakespeare hier eingenommenen Standpunkt der Volksmedizin) vielleicht ein Schlangenbiss die Ursache. Die der Tradition widersprechende Krönung des Bruders aber und seine verdächtigen Beziehungen zur Gattin des Toten lassen viel eher einen Giftmord argwöhnen. Und schliesslich ist auch der Eingangskanal des Giftes ohne Schwierigkeiten herauszufinden. Von Mund, Nase und Ohr kommt wegen seiner relativ geringen Reizbarkeit, zumal da für den schlafenden König auch eine seitliche Lage angenommen werden muss, allein das Ohr in Betracht.

Hamlet selber vermutet denn auch hinter der Erscheinung tatsächlich den „Teufel" (II, 2) oder sonst einen „höllischen Geist" (III, 2), der ihn zum „Verderben" führen könne, und nennt dem völlig entsprechend sein eigenes Wissen vom Morde, um es nochmals zu sagen, „Einbildungen" (III, 2). Ganz im gleichen Sinne antwortet ihm die Mutter bei der zweiten Erscheinung des Geistes (III, 4):

„Dies ist bloss eures Hirnes Ausgeburt;
In dieser wesenlosen Schöpfung ist
Verzückung sehr geübt."

Von diesem genial ausgeführten Behelf dramatisch-technischer Art ist also für Hamlet keine Sicherheit über den Mörder des Vaters zu gewinnen. Und ganz ähnlich verhält es sich mit der Mutter. Zunächst wäre die Frage zu entscheiden, ob sie überhaupt am Morde beteiligt ist. Josef Kohlers Ausführungen machen es wahrscheinlich.[4] Und Männer der Bühne, wie beispielsweise Emil Lessing, haben immer wieder versucht, sie in diesem Sinne möglichst aktiv darstellen zu lassen. Gewiss nicht zum Schaden des Stückes. Nachweisen aber kann man Gertruds Mittäterschaft nicht. Freilich spricht sie in IV, 5 von einer „Schuld", die „mit betörter Furcht erfüllt". Doch diese und ähnliche Äusserungen können leicht auch mit ihrer „blutschänderischen" Heirat und deren weiteren Folgen erklärt werden. Hinzu kommt, dass Claudius nicht einmal in besorgter Zwiesprache mit ihr (IV, 1 und 5) eine gemeinsame Schuld erwähnt, sondern ganz im Gegenteil immer darauf aus ist, seine eigene vor der Gattin zu verbergen. Und da solcher Reden und Tatsachen noch mehrere gegeneinander auszuspielen sind, so muss jeder Unbefangene einräumen, dass Schuld und Unschuld der Mutter nicht überzeugend dargelegt werden können. Ja, es hat den Anschein, als ob Shakespeare diese Frage absichtlich unentschieden gelassen habe.

Um so klarer aber beantwortet er eine zweite: die nämlich nach der Stellung Hamlets zur Mutter. Dieser hätte unzweifelhaft die Pflicht, den Tatbestand von sich aus zu prüfen, um die uns gewordene Klarheit auch für seine Person zu gewinnen. Allein er tut es nicht. Zwar nennt er sie schon in I, 5 „o höchst verderblich Weib!" Aber diese grimmerfüllte Anrede ist wieder so allgemein gehalten, dass sie mit ebenso viel Recht von der Eva des Paradieses gebraucht sein könnte. Wenn

er dann in III, 2 wesentlich darüber hinausgeht, indem er sie bei der Aufführung des Schauspiels wenigstens indirekt verdächtigt („Das ist Wermut"), so ergibt seine Situation ganz klar, dass sich dahinter nichts anderes versteckt, als ein erster Angriff auf den König. Mit Rücksicht auf dessen besondere Gefährlichkeit benutzt er die Mutter einfach als Deckung. Es bleibt also Hamlets direkte Anklage gegen sie in III, 4. Polonius ist von seiner Hand erstochen, die Königin nennt diese Untat „rasch" und „blutig", und darauf entspinnt sich Rede und Gegenrede, wie folgt:

Hamlet: „Ja, gute Mutter, eine blut'ge Tat,
So schlimm beinah, als einen König töten
Und in die Eh' mit seinem Bruder treten."
Königin: „Als einen König töten!"
Hamlet: „Ja, so sagt' ich."

Doch auch diese Äusserung kann nicht in dem Sinne als zielbewusst und planvoll gelten, als ob Hamlet etwa die Mutter durch Überraschung zum Geständnis bringen will. Das zeigt schon die einfache Tatsache, dass sie erst nach dem entscheidenden Stoss gegen den vermeintlichen König erfolgt. Hamlet ist durch die Tötung des Polonius vielmehr innerlich so stark bedrängt, dass er, da auch die Mutter noch ihre Stimme erhebt, sich keinen andern Rat weiss, als sie mit einer noch schlimmeren Gegenklage zum Schweigen zu bringen. Beinah unbewusst also, nur um sich im Augenblicke Luft zu schaffen, schreit er ihr den Gattenmord ins Gesicht.

Aber selbst angenommen, man könnte wenigstens die beiden zuletzt erwähnten Stellen im Sinne einer Entlarvungsabsicht gegen die Mutter deuten, so genügen sie doch bei weitem nicht, uns von dem Ernst dieser Absicht zu überzeugen. Denn sie stehen allein: sie sind weder vorbereitet noch haben sie nennenswerte Folgen. Und damit nicht genug! Es ist im ganzen Hamletdrama nicht ein einziger planmässiger oder auch nur überlegter Versuch des Helden zu finden, den ihm fehlenden Zeugen in der Person der Mutter zu schaffen. In allen seinen Reden, Monologen, Handlungen ist nur und immer nur der König Gegenstand und Ziel seiner Rache- und Entlarvungsgedanken. Ja, obwohl gerade die Mutter das Ansehen und die Ehre des königlichen Geschlechts besonders gefährdet, hat er doch für sie kaum viel mehr als Schmerz und Klage. Und

wenn er — auf einen eigentlich von Polonius stammenden Wunsch des Claudius hin [5] — zu ihr gerufen wird, so geht er nur in der Absicht, ihr schlafendes Gewissen zu wecken. Er schilt sie Ehebrecherin und Buhlerin, eine ernst zu nehmende Mordanklage aber fehlt in den „Dolchen", die zu „reden" er sich entschlossen hat.

Das steht recht im Gegensatz zu dem ungemein interessanten Verhältnis von Mutter und Sohn in der Ausgabe des Dramas von 1603. Dort nämlich fordert Hamlet die Mutter ausdrücklich zur Mithilfe auf, und sie verbündet sich auch feierlich mit ihrem Sohne. Leider muss ich wegen des zweifelhaften Textes der Quarto A die endgültige Beurteilung dieser Stelle den Anglisten überlassen. Aber sie musste hier erwähnt werden, weil ihr Fehlen in der uns angehenden Fassung darauf hinzudeuten scheint, dass es der Wille Shakespeares gewesen ist, die Mutter in der Mordfrage überhaupt aus dem Spiele zu lassen. Und so verhält es sich in der Tat. Allen Zweifeln darüber machen die in I, 5 zu findenden Worte des Geistes ein Ende:

> „Doch, wie du immer diese Tat betreibst,
> Befleck' dein Herz nicht; dein Gemüt ersinne
> Nichts gegen deine Mutter; überlass' sie
> Dem Himmel und den Dornen, die im Busen
> Ihr stechend wohnen."

Diese auffällige, bisher noch immer falsch gedeutete Ausschaltung Gertruds weist nachdrücklich auf eine besondere Absicht Shakespeares hin. Er will, um bündig zu reden, *die Isolierung seines Helden* [6] *von jeder irdischen Hilfe*, will ihn ganz auf sich allein und die ihm eingeborenen Kräfte gestellt sehen. Damit hat sich Shakespeare festen Griffes eine Situation geformt, die es ihm leicht macht, dem tiefsten Sinn dramatischen Schaffens gerecht zu werden. Denn nun kann er den Menschen, um die *gegen* ihn gesprochenen Worte Tolstois *für* ihn zu brauchen, wirklich „etwas sagen über des Menschen Beziehung zu Gott, . . . über die Ewigkeit, die Unendlichkeit". [7] Und um diesen Preis muss ihm die gewiss etwas gewaltsame Ausschaltung der Mutter bedingungslos zugestanden werden.

Ist Hamlets „Wissen" von dem an seinem Vater verübten Morde durch all dies endgültig als ein blosser, von verdächtigen Umständen freilich genährter Argwohn gegen Claudius gekennzeichnet, so wäre seine nächste Aufgabe, die Täterschaft dieses

seines Oheims schlagend zu beweisen. Damit überträgt Shakespeare ihm eine Leistung, die (unter gewöhnlichen Umständen schon schwierig genug) nun, nach seiner Isolierung, vollends unmöglich scheint. Und zwar für jeden Sterblichen, nicht etwa nur, wie Goethe wollte, für Hamlet. Ist doch sein über alle Machtmittel gebietender Gegner noch dazu auf eine Art charakterisiert, dass alle Unbefangenen und nicht zuletzt auch alle Dänen ihn zunächst für klug und redlich halten müssen.

Es zeugt für Hamlets ungebrochene Kraft, dass er dennoch nicht säumt, den schier aussichtslosen Kampf mit Claudius wenigstens zu versuchen. Die den ersten Akt beschliessende Szene darf unter diesen Umständen allerdings nicht ausgehen in den zwar wohlklingenden, aber allzu edlen Seufzer: „Schmach und Gram . . .“, sondern es muss irgendwie gebracht werden der herzhafte Fluch, der sich im Original von Hamlets Lippen ringt. Drückt er doch recht eigentlich erst das volle Gefühl der faktischen Ohnmacht aus, das Hamlets Seele in diesem Augenblick trotz aller persönlichen Entschlossenheit erfüllt.

DER ENTLARVUNGSPLAN.

Hilfloser noch als die der Hände und Zunge beraubte Lavinia (im „Titus Andronicus“ [1]), kann Hamlet zunächst nichts anderes tun, als was der Geist (in I, 5) von ihm erwartet, indem er von einem „Ersinnen“, einem „Betreiben“ seiner Tat spricht; nichts anderes, als was Hamlet wirklich tut, indem er gelobt und schwört, des Vaters zu „gedenken“, den Namen des Mörders aber gleich dem Römer Andronicus [2] in ein Täflein gräbt.

Des weiteren sichert er sich unverzüglich vor unberufenen und in ihren Folgen unberechenbaren Störungen seiner Absichten durch Dritte. In Gegenwart des verhältnismässig gleichgültigen Marcellus weiht er nicht einmal Horatio in sein Geheimnis ein, sondern verpflichtet sie im Gegenteil gemeinsam, über ihr eigenes (im Grunde doch bedeutungsloses) Wissen unter allen Umständen zu schweigen.[3] Zugleich sucht er den starken Eindruck, den der (nach Seite 44 f. die Gerüchte und ausserdem seine Ahnungen dramatisch konzentrierende) Geist auch auf die Begleiter gemacht hat, durch eine beinahe humoristische Behandlung aufzuheben.[4] Ja, er bereitet seine Freunde sogar auf die Absicht vor, „ein wunderliches Wesen anzulegen“.[5] Ganz fraglos zu dem Zwecke, jeden Gedanken an eine e r n s t h a f t e Erkrankung, die sie natürlich von ihrem Schwur entbinden würde, zu bannen und ihr Schweigen allen seinen Taten gegenüber zu sichern.

Von der Verstellung selber sagt er obenein, dass sie ihm „vielleicht in Zukunft dienlich“ [6] scheinen könnte. Und sie erlaubt ihm tatsächlich, seine wahren Gefühle gegen Oheim und Mutter zu verbergen, seinen schliesslichen Angriff unauffällig vorzubereiten und sich bei einem Fehlschlag vor dem Schlimmsten zu schützen. Von ihr gilt also, was der Connetable in „König Heinrich V.“ in die Worte fasst:

„Vernunft in einen Torenmantel hüllend,
Wie oft mit Kot der Gärtner Wurzeln deckt,
Die früh und zart vor allen treiben sollen.“ [7]

So vorbereitet, geht Hamlet (allen Einwendungen seiner Kritiker zum Trotz) ohne Zögern ans Werk. In der den Freunden angekündigten Verstellung vor Ophelia erscheinend,[8] nimmt er (um mit Egmont zu reden) Abschied von der süssen, freundlichen Gewohnheit seines bisherigen Daseins und lebt fortan allein der Rache.

In der Tat bleibt seine rätselhafte Wandlung auch auf den Hof nicht ohne Wirkung. Zumal der König ist über die Massen betroffen.[9] Er bespricht sich nicht nur mit der Mutter, er fragt auch Polonius aufs genaueste aus und lässt schliesslich sogar Rosenkranz und Güldenstern eilig herbeiholen, um durch sie den Grund der anscheinend so ernsten Erkrankung Hamlets ausfindig zu machen. Aber wie Polonius, so kommen auch die Höflinge gegen Hamlets Überlegenheit nicht auf. Er zwingt sie vielmehr zur Enthüllung ihrer Absichten und ihres Auftrags und benutzt sie im übrigen einfach für seine Zwecke. Seine nicht wegzuleugnende Verwandlung gibt er ihnen unumwunden zu, ihre Ursachen aber verschweigt er mit aller Entschiedenheit.[10] So hat er ihnen klug in den Mund gelegt, was sie an Claudius berichten können, ohne ihm und seinem Vorhaben gerade zu schaden.

Nach all dem sind Zweifel an dem besonderen Zielbewusstsein Hamlets kaum mehr erlaubt. Sie müssen vollends verstummen seiner eigenen Aussage gegenüber. Rosenkranz und Güldenstern erwähnen nämlich absichtslos, nur um sich selber aus der Verlegenheit zu helfen, dass sie unterwegs Schauspieler getroffen hätten. Diese unscheinbare Tatsache hat auf Hamlet eine seltsame Wirkung. Als wäre ihm ihr Kommen über alle Massen erwünscht, fast als hätte er damit gerechnet, ist er wie umgewandelt. Alle Schwermut ist von ihm gewichen, seine Vorsicht den Aushorchern gegenüber wird abgelöst durch kühne, oft allzu kühne Anspielungen auf bestimmte Absichten, und endlich spricht er den (bisher niemals auch nur annähernd verstandenen) Satz: „Ich bin nur toll bei Nord-Nord-West“ (also beim schlimmsten Barometerstand); „wenn der Wind südlich ist, kann ich einen Falken von einem Reiher unterscheiden“.[11] Was in aller Welt kann das anderes

heissen als: ich war allein durch widrige Umstände (eben durch Nord-Nord-West) zum Abwarten verurteilt; jetzt aber, da der Wind südlich ist (da ich also Mittel und Wege sehe), fühle ich mich nicht mehr als ein Gejagter, als Reiher, jetzt bin ich der jagende Falke, jetzt stosse ich zu.

Damit steht in vollkommenem Einklang, wenn er die Schauspieler mit den Worten begrüsst: „Wir wollen frisch daran, wie französische Falkoniere, auf a l l e s losfliegen, was uns vorkommt".[12] Und er lässt sie „losfliegen"! Ohne Zögern fordert er von ihnen eine bestimmte Rede, eine Rede, die zu seiner eigenen Lage in nicht zu verkennenden Beziehungen steht. Auch er sucht ja, „heiss von Zorn und Feuer", Rache für seines Vaters Tod; auch er scheint, gehemmt durch äussere Umstände, „wie parteilos zwischen Kraft und Willen"; auch er „tat nichts" (d. h. s c h i e n nichts zu tun); auch seine Mutter ist ja Königin, auch ihr ward der Gemahl ermordet! Während aber Hekuba die Welt aus ihrer Ruhe jammert, ist Mutter Gertrud nun Gemahlin des verruchten Gattenmörders.

Diese schon durch ihren Umfang auffallende Parallele kann nicht ohne Absicht von Shakespeare gerade an diese Stelle gerückt sein. Ist sie doch zum wenigsten von so starker Wirkung auf Hamlet, dass es uns eine neue Überraschung bedeutet, wenn er dessenungeachtet die Schauspieler scheinbar unvermittelt um die Aufführung des Gonzagostückes angeht. Er tut dies noch dazu ohne besondere Verhandlung mit einer so festen Bestimmtheit, dass man meinen möchte, er habe die Aufführung gerade dieses Stückes schon viel länger im Sinne gehabt, als er bisher ahnen liess. Und das wird ganz sicher, wenn er, trotz der bedingungslosen Zusage der Schauspieler noch nicht zufrieden, g l e i c h j e t z t[13] den Wunsch ausspricht, eine von ihm selbst verfasste, später als beziehungsvoll sich erweisende Rede dem Stücke eingefügt zu sehen.

Die von nun an immer klarer hervortretende Absicht Hamlets, dem König das Verbrechen, dessen er verdächtig ist, auf der Bühne vorzuführen, kann schwerlich aus dem Stegreif gefunden werden. Das Einschieben einer gerade für Hamlets Zwecke geeigneten Rede in ein fertiges Stück bedarf vollends reiflichster Abwägung und genauester Kenntnis des Szenenganges. Da aber Hamlet, eben aus Wittenberg gekommen, voll tiefer Trauer um den Vater, feindselig allen „törichten Geschich-

ten", zu Schauspielbesuchen weder Lust noch Gelegenheit gehabt haben kann, so muss er die „Ermordung Gonzagos" auf andere Weise so gründlich kennen gelernt haben, wie es für die Durchführung seiner über Tod und Leben entscheidenden Absichten unerlässlich ist.

Diese andere Weise ist leicht zu finden. Denn wenn Hamlet im Anfang des zweiten Aktes lesend auftritt, so kann er keinesfalls, wie beinahe alle Erklärer behaupten, irgend einen Philosophen seiner Zeit in der Hand haben, sondern einzig und allein das Buch, von dem er sich für seinen Fall eine ähnliche Wirkung verspricht, wie sie Lavinia in „Titus Andronicus"[14] mit der Erzählung vom Raub der Philomele erreicht: die Enthüllung nämlich der Greuel, die eigentlich geschehen sind. Er kann (mit einem Wort gesagt) kein anderes Buch lesen als „Die Ermordung Gonzagos". Denn kein anderes, selbst Montaigne nicht und nicht Giordano Bruno, steht in so inniger Beziehung zu den Vorgängen des Dramas. Eine einzige Bewegung aber des darstellenden Künstlers auf das Buch hin, ein einziges, diskret interpretierendes Spiel mit ihm, und es ist in die Handlung eingefügt, ist untrennbar mit ihr verwoben. Spräche überdies der Darsteller Hamlets Antwort an Polonius: „Worte, Worte, Worte" (in II, 2) mit Beziehung auf die erst durch das Buch ermöglichte, im Augenblick noch fern geglaubte Tat, so würden auch sie endlich den Sinn erhalten, dessen Fehlen bisher noch immer durch Mätzchen verdeckt werden musste.

Ist aber die eigentliche Lektüre Hamlets die "Ermordung Gonzagos", so ist zugleich klar, welche Bedeutung der von uns schon als beziehungsvoll erkannten Erzählung über den „rauhen Pyrrhus" von allem Anfang an zukommt. Kann doch nun kein Zweifel mehr obwalten, dass sie neben dem Gonzagostück für den ersten Angriff auf den König in Frage kam. Hamlet hat sie indes nicht im Besitz, nicht gedruckt, er hat sie nur ungefähr im Gedächtnis und lässt sie sich darum von dem zu guter Stunde gekommenen Schauspieler vorsprechen. In Anbetracht seiner Zwecke fällt seine Entscheidung dann mit vollem Recht für das Gonzagostück aus.

Jeder unbefangene Zuschauer müsste, wenn er hier die Handlungen und Taten Hamlets seit dem Erscheinen des Geistes noch einmal überprüft, des höchsten Lobes voll sein:

„So rasche Eil', so mit Bedacht gelenkt,
So weise Ordnung bei so kühnem Lauf
Ist ohne Beispiel!“ [15]

Sein eigenes Verhalten gegen die Begleiter, ihre Vereidigung, die humoristische Umdeutung des Geistes, die Vorbereitung auf die „Tollheit“, diese Tollheit selber, der Abschied von Ophelia, die bedeutungsvolle Lektüre, das Abfertigen der drei Aushorcher, das wiederholt gebrauchte Bild vom Falken, das Stück vom „rauhen Pyrrhus“, die „Ermordung Gonzagos“, die selbstverfasste Rede, die Vorbereitung und endliche Aufführung des Schauspiels — das alles greift so fest zusammen und ineinander, dass damit klar erwiesen ist: H a m l e t h a t, e h e w i r e s n o c h a h n e n k o n n t e n, s c h o n n a c h e i n e m f e s t e n P l a n e g e h a n d e l t. Sein nächster Zweck aber ist die Entlarvung des Königs. Dass er sich damit indessen begnügen will, können selbst die ärgsten „Pessimisten“ nicht mehr behaupten, wenn sie neben allen folgenden Taten nun auch noch die meines Wissens nie recht beachteten Fechtübungen Hamlets in Anschlag bringen. Denn sie bezeugen entschieden das Gegenteil. „Seit (Laertes) nach Frankreich ging, (ist Hamlet) in b e s t ä n d i g e r Ü b u n g geblieben . . .“ [16] Die Abreise des Laertes aber fällt zeitlich mit der Erscheinung des Geistes, mit der ersten „Enthüllung“ also des Mordes zusammen.

DIE RACHEPLÄNE HAMLETS.

Nach der Blosslegung dieses Entlarvungsplanes bietet sich hier Gelegenheit, die noch unerledigte Frage nach der Art von Hamlets Rache zu beantworten. Da er den über jeden irdischen Richterspruch erhabenen König, falls er sich wirklich als Mörder des Vaters herausstellen sollte, ebensowenig vor Gericht wie zum regelrechten Zweikampf fordern kann, so sind die Wege zur Vergeltung von vornherein auf zwei beschränkt: Hamlet muss entweder die Rache mit eigener Hand vollziehen oder aber eine Verschwörung ins Werk setzen, wie es später Laertes tut. Schon aus technischen Gründen kann von Hamlet nur eines von beiden erwartet werden. Shakespeare aber tut ein übriges, indem er auch noch die Aussichtslosigkeit einer Verschwörung dartut. Er überweist sie zu eben dem Zweck Laertes, dem Helden seiner als „Gegenstück“ [1] zu Hamlets Schicksalen ohnehin lehrreichen Nebenhandlung, und lässt ihn schmählich dabei scheitern. Lässt ihn scheitern, obwohl in gewiss beabsichtigtem Gegensatz zu Hamlets Isolierung Laertes von vornherein das gesamte Volk hinter sich hat und so ohne besondere Schwierigkeiten eine „bella vendetta“ am Könige vollziehen könnte. Damit ist Hamlet selber auf die gefährlichste und schwierigste Vergeltungsart, auf die Rache Mann gegen Mann verwiesen.

Ihre Ausführung hängt allerdings im wesentlichen von den Beweisen ab, die Hamlet mit dem Schauspiel erlangt. Zwar hat er gehört,

„dass schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüt, dass sie sogleich
Zu ihren Missetaten sich bekannt . . .“ [2]

Dennoch aber ist diese, den vollkommenen Beweis und damit die „b e l l a vendetta“ ermöglichende Wirkung nicht durchaus sicher. Das erhellt schon daraus, dass er selber noch in III, 2 äussert:

„wenn die v e r b o r g ' n e Schuld
Bei e i n e r Rede n i c h t z u m V o r s c h e i n k o m m t,
So ist's ein höll'scher Geist, den wir gesehn,
Und meine E i n b i l d u n g e n sind so schwarz
Wie Schmiedezeug Vulkans . . .“

Damit kann doch wohl nur gemeint sein, dass er noch immer mit einer Nichtbestätigung seines Argwohns und als deren Folge mit dem Aufgeben seiner Rachepläne rechnet. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten, dem glatten Schuldbeweis und dem für die Unschuld des Königs, liegt jedoch noch eine dritte. Es ist die für Hamlet gefährlichste: dass nämlich der Oheim auf eine Weise reagiert, die, obschon sie Hamlets persönlichen Verdacht zur Gewissheit macht, gleichwohl dem Rechtsgefühl der Öffentlichkeit nicht Genüge tut. Gerade von dieser Möglichkeit aber macht Shakespeare die weiteren Schicksale seines Helden abhängig.

Zunächst facht er seine Leidenschaft zu hellen Flammen an. Das ruhige, genial zuwartende Handeln, wie es der Entlarvungsplan dartut, hat ja von vornherein nicht in Hamlets Absicht gelegen. Noch in I, 5 will er „auf Schwingen, rasch wie Andacht und der Liebenden Gedanken zur Rache stürmen“. Zwar hat er diesen Überschwang schon gegen Ende des ersten Aktes sichtlich gemässigt. Spricht er dort doch ausdrücklich von der nur durch eine b e l l a vendetta möglichen Einrichtung der Zeit. Der grosse Monolog des zweiten Aktes aber offenbart endgültig, dass seine anscheinend unerschütterliche Überlegenheit nur erzwungen war. Hier nämlich steigert sich sein Tatendrang derart ins Masslose, dass er den König gleich auf der Stelle töten möchte. Neben der als aufrüttelnd schon nachgewiesenen Pyrrhusrede ist das vor allem der fortreissenden Leistung des Schauspielers zuzuschreiben. Von ihr ist Hamlet so bis ins Innerste getroffen, dass ihm sein kluges Zuwarten nun schmachvoll scheint. Voll bitterer Ironie fragt er:

„Wer nennt mich Schelm, bricht mir den Kopf entzwei?
Rauft mir den Bart und wirft ihn mir ins Antlitz?
Zwickt an der Nase mich? Und straft mich Lügen
Tief in den Hals hinein? Wer tut mir dies?
Ha! Nähm ich's eben doch!“

Diese fünf Zeilen enthalten, was von Bühne und Literatur immer übersehen worden ist, keinerlei Selbstbeschimpfung. Sie schildern im Gegenteil nur die Entehrung, die von der öffentlichen Meinung droht, wenn bestimmt erhobene Behauptungen nicht unter Beweis gestellt werden können. Hamlet aber tut die zu erwartenden Injurien kurzweg ab mit einem (von Gundolf vortrefflich übersetzten): „Herrgott, ich nähm' es hin!" Und seine vorher, im Hinblick auf sein abwartendes Verhalten aufgeworfene Frage: „Bin ich 'ne Memme?" bejaht er hinterdrein unzweideutig, indem er gleich darauf fortfährt: „Es ist nicht anders: ich hege Taubenmut . . ." Aus all dem ergibt sich doch wohl klar, dass Hamlet die vernichtenden Folgen der einfachen, ohne Beweise ausgeführten Rache zwar kennt, sie aber, so sehr er sich auch bisher dadurch hat zurückhalten lassen, in diesem Augenblicke wilder Leidenschaft nicht mehr für so wichtig hält, um ihretwegen die Vergeltung aufs Ungewisse zu vertagen.

Die nächste Wirkung dieser selbstherrlichen Regung ist eine masslose Beschimpfung seiner selbst. Den genialen Sieg seines Intellektes missachtend, schilt er, der zielbewusst tätig gewesene Held, sich plötzlich selber einen Träumer, Feigling und Schurken, weil er nicht längst

> „Des Himmels Gei'r gemästet mit dem Aas
> Des Sklaven . . ."

Alle seine grimmigen Hyperbeln sind (psychologisch betrachtet) indessen nichts weiter denn lebendigster Ausdruck seiner tatsächlichen Ohnmacht. „Wenn ein so Grosser rast," heisst es einmal in „Antonius und Cleopatra", „ward er gejagt bis zur Erschöpfung". Und das gilt vom Dänenprinzen umsomehr, als der Nachsatz lautet, dass „Wut sich nimmer gut verteidigt" habe. Hamlet selber beklagt allerdings nachdrücklich, dass er für seines Vaters Sache nichts „sagen" könne. Ja, er scliesst seine Verwünschungen und Ausbrüche sogar mit einem nicht misszuverstehenden „Pfui drüber" ab. Der weitere Verlauf des Monologs zeigt aber klar, dass er sein blindes Racheverlangen doch nicht so völlig wieder bezwingen konnte, wie es für die erfolgreiche Durchführung seiner Sache als unumgänglich sich schon erwiesen hat. Während er nämlich den (von uns bereits erratenen) Zweck seines Planes endlich enthüllt, spricht er die eine „bella vendetta" ganz ausser acht lassenden Worte:

„. . . Sie sollen was
Wie die Ermordung meines Vaters spielen
Vor meinem Oheim: ich will seine Blicke
Beachten, will ihn bis ins Leben prüfen:
S t u t z t e r, s o w e i s s i c h m e i n e n W e g."

Bei aller Anerkennung der Vieldeutigkeit des letzten Nachsatzes ist hier jedenfalls so viel klar geworden, dass Hamlet sich auf ein „Stutzen" des Königs, auf eine Reaktion also vorbereitet, die zu einem o b j e k t i v e n Beweise niemals ausreichen kann. Mir kommt sehr gelegen, dass Gundolf (dem Originale getreu) die ganze Stelle übersetzt:

„. . . Drum prüf' ich seine Blicke,
Sondier ihn bis ins Herz: w e n n e r n u r s t u t z t,
Weiss ich den Weg."

Noch besser freilich scheint die Fassung: „s t u t z t er auch nur, weiss ich den Weg". Denn es muss durch die Übersetzung vorbereitet werden, was neben der auffälligen Betonung einer Prüfung des Claudius „bis ins Leben" der Schluss des Monologes ganz unzweifelhaft macht: dass nämlich Hamlet hier nur an die von uns schon als gefährlich erkannte dritte Möglichkeit, dass er an die Erlangung eines s u b j e k t i v e n Beweises denkt. Den überschweren objektiven erwähnt er abermals nicht. Um so stärkere Zweifel aber äussert er an seinem (durch den Geist ja nur objektivierten) Verdacht:

„. . . . . Der Geist,
Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;
Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
In lockende Gestalt! Ja und vielleicht,
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern,
Täuscht er mich zum Verderben; ich will Grund,
Der sicherer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe."

Mit keiner Silbe ist hier davon die Rede, dass die so gewonnene persönliche Gewissheit über den Mörder des Vaters Hamlet zu neuem „Ersinnen", zu weiterem „Betreiben" verpflichten würde. Im Gegenteil! Der Sinn, den der noch mehrdeutige Satz „so weiss ich meinen Weg" durch alle Vorgänge nach dem Schauspiel erhält, bekräftigt doppelt und dreifach, dass Hamlet schon jetzt daran denkt, sich im Notfalle einfach mit der gewöhnlichen Rache zu begnügen.[3]

Die Folgen können nach menschlichem Ermessen für ihn und seine Sache nur verderblich sein. Nicht „Reiniger", um mit Brutus zu reden, sondern Mörder, Königsmörder würde er fortan heissen müssen. Und was Helena (in „Ende gut, alles gut"), was eben noch er selber in nicht misszuverstehende Worte gefasst[4] hat, träfe dann mit ihm, dem letzten Sprossen seines Hauses, auch sein ganzes Geschlecht. Nicht einmal dadurch könnte er es hindern, dass er, um wenigstens sein Leben zu sichern, auch die Königsmacht noch an sich risse. Denn die Stimme der Welt, „der Zeiten Spott und Geissel", wie Hamlet sie in III, 1 selber nennt, müsste seine Tat nun erst recht mit der Gier nach der Krone erklären und ihn obenein zum Usurpator herabwürdigen. Der eigentlich schuldige Oheim aber würde, wie schon Karl Werder betont hat, auf die Art als ein in seinem Recht Gekränkter im Gedächtnis der Welt fortleben und womöglich noch bemitleidet und bedauert werden. Das alles kann jedoch so wenig in Hamlets Absicht liegen, dass er, vor die Wahl gestellt, den Tod in jeglicher Gestalt einem solchen Usurpatorendasein vorziehen müsste.

Nur in der Tradition befangene Erklärer können hier einwenden, dass von diesen Motiven, die doch unser heutiges Leben noch bestimmen,[5] im Hamletdrama nirgends die Rede sei. Schon Polonius wird in II, 2 mit Rücksicht auf die „üble Nachrede" von Hamlet dazu angehalten, die Schauspieler würdig zu behandeln. Auch Claudius ist angstvoll bemüht, seine durch Brudermord und Ehebruch längst befleckte Ehre vor der Öffentlichkeit rein zu halten (IV, 1). Ebenso zieht Fortinbras (IV, 4) nach Polen, um

„ein kleines Fleckchen zu gewinnen,
das keinen Vorteil als den Namen bringt."

In der gleichen Szene spricht Hamlet die berühmten Verse:

„Wahrhaft gross sein, heisst,
Nicht ohne grossen Gegenstand sich regen;
Doch einen Strohhalm selber gross verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel."

Ja, er stirbt schliesslich sogar mit dem Rufe nach Rechtfertigung vor der Welt. Denn: „welch ein verletzter Name, Freund, bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben!"

Damit ist die ungeheure Macht der „äusseren Ehre“ auch für das Hamletdrama einwandfrei erwiesen. Und so bleibt die unter allen Umständen zu erfüllende Pflicht Hamlets die Vollstreckung der „bella vendetta“ an dem Schuldigen.

In rechtem Gegensatz aber zu dem als tatenscheu verschrieenen Pseudohamlet der Kommentatoren steht der echte Held unseres Dramas schon am Schlusse des zweiten Aktes in Gefahr, diese Pflicht schwer zu verletzen. Er ist dabei, „das Ziel zu überrennen, nach dem er rennt“, obwohl es sich hier in einem ungleich höheren Sinne als dem körperlichen um Sein oder Nichtsein handelt.

SEIN ODER NICHTSEIN.

Der berühmte, mit „Sein oder Nichtsein" beginnende Monolog schliesst sich dem vorhergehenden zwar aufs innigste an, verlangt aber eine gesonderte Behandlung, weil er zugleich eine Wendung von weitesttragenden Folgen in Hamlets Gedankenleben einleitet. War es bisher nämlich von irdischen und realen Beweggründen, von Rache und äusserer Ehre, erfüllt, so versucht Hamlet hier zum ersten Mal, seine Aufgabe von religiösen Gesichtspunkten aus abzuschätzen. Zugleich erweitert er sein eigenes Leid zum allgemeinen Leid, und so werden seine Schicksale, werden insbesondere seine Vorstellungen von Seligkeit und Verdammnis auch für uns von immer steigender Bedeutung.

Die gelegentliche Erwähnung eines selbstmörderischen Nadelstiches zum eigentlichen Inhalt dieses Selbstgespräches zu machen, geht freilich unter keinen Umständen an. „Sein oder Nichtsein" heisst nicht „Sein oder Selbstmord . . ."! Wie könnte Hamlet, den nach einer beispiellosen Leistung genialer Besonnenheit wenige Stunden von der letzten Entscheidung trennen, auch nur im entferntesten daran denken, sich zu töten, ohne den aller irdischen Macht sich erfreuenden Mörder seines Geschlechtes mitzunehmen!

Der klare Wortlaut des Monologes spricht denn auch ganz entschieden gegen Selbstmordgedanken Hamlets. Er fragt zunächst,

> „Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
> Des wütenden Geschicks erdulden, oder,
> Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
> Durch Widerstand sie enden."

Im ersten Teil dieser Doppelfrage kann unmöglich liegen, dass Hamlet überhaupt nichts tun oder sich gar einem sinnlosen

Lebensgenusse hingeben wolle. Denn sein auf das „edlere“ Tun gerichtetes Denken erwägt hier, ob man die „Schleudern des wütenden Geschicks“ einfach zu „erleiden“, einfach hinzunehmen habe. Und was den zweiten Teil angeht, so müsste man die Bedeutung der einfachsten Begriffe zuvor in ihr Gegenteil verkehren, um mit dem „sich waffnen g e g e n eine See von Plagen“ auch nur den leisesten Selbstmordgedanken in Verbindung bringen zu dürfen. Wäre dieser doch gleichbedeutend mit dem Aufgeben des Widerstandes, den Hamlet hier erwägt. Die Ursache ebenso der „Schleudern des wütenden Geschicks“ wie der „See von Plagen“ ist für Hamlet vielmehr sein Oheim und dessen Mord am Vater. Als Sinn der ganzen Doppelfrage bleibt also, wenn man ihre allgemeine Fassung zugleich auf Hamlets besondere Lage einschränkt: Soll ich, beweislos, wie ich bin und vielleicht auch bleiben werde, weiter dulden, was der König mir antut? Oder soll ich ihm ohne Rücksicht auf die auch mich vernichtenden Folgen mit der Waffe in der Hand zu Leibe gehen?

Unmittelbar darauf folgt das Wort: „Sterben . . .“ Von ganz wenigen, etwa Ziegler, Tieck, v. Friesen, Kohler[1] abgesehen, beantworten es die Beurteiler rein automatisch mit dem Begriff „Selbstmord“. Mit welchem andern Rechte freilich als dem nachlässiger Gewohnheit, ist vollkommen unerfindlich. Denn dieses „Sterben“ steht in allerinnigstem Zusammenhange mit dem eben von Hamlet erwogenen Widerstand gegen den König. Wie er im Monologe des zweiten Aktes die Rücksicht auf die äussere Ehre bedacht und als vollgültigen Grund weiter zuzuwarten abgelehnt hat, so erwägt er hier zunächst die zweite, für ihn wenigstens unausbleibliche [2] Folge der einfachen, ohne Beweise ausgeführten Rache: den Tod.

Aber selbst dieser scheint ihm so schreckhaft nicht. In der Art Montaignes, dessen „Philosophieren heisst sterben lernen“ [3] Shakespearen vielleicht sogar bekannt gewesen ist, sieht auch Hamlet im Tode zunächst nur „aller Dinge äusserste Grenze“:[4]

> „. . . Sterben . . . schlafen . . .
> Nichts weiter! — Und zu wissen, dass ein Schlaf
> Das Herzweh und die tausend Stösse endet,
> Die unseres Fleisches Erbteil — s'ist ein Ziel,
> Aufs innigste zu wünschen.

Warum „aufs innigste zu wünschen"? Weil dieser Tod-Schlaf, um abermals mit Montaigne[5] zu reden, uns „aller Lehnspflicht und jedem Zwange" entheben würde. Weil insbesondere Hamlet durch ihn frei werden würde von jeder Rücksicht auf Dies- und Jenseits. Weil die äussere Ehre, „der Zeiten" oder (wie Gundolf übersetzt) des „Volkes Spott und Geissel", der beklagte Grund für den hier an der gleichen Stelle beklagten „Aufschub des Rechtes", ihr Gewicht verlieren würden. Weil Hamlet, ewigem Vergessen bewusst entgegenschreitend, sich unverzüglich befreien könnte vom Druck des mächtigen Königs, vom schmachvollen Übermut der Ämter, von der Qual seiner unerfüllten Liebe. Weil er (mit einem Worte) auf der Stelle Rache nehmen könnte.

Indessen bald genug erkennt Hamlet (und, wie es scheint, in bewusstem Gegensatz zu Montaigne), dass seine Überlegung daneben trifft. Der Tod kann nicht nur Schlaf sein. Dann nämlich würden alle irgendwie bedrängten Menschen die irdischen Kämpfe um Ehre, Ansehen, Recht und Sieg einfach dadurch erledigen, dass sie sich, wenn auch pflichtvergessen, diesem ewigen Schlafe überantworteten — durch einen Dolchstich! Aber wie Hamlet, so tragen auch sie „stöhnend" des Lebens Last und Mühen bis ans Ende. Was bewegt, was zwingt sie dazu? Die Antwort lautet:

„Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehen. Das ist die Rücksicht,
Die Elend lässt zu hohen Jahren kommen."

Kurzum: Hamlet sucht die Erklärung im Religiösen. Frei von jeglicher Furcht vor dem irdischen Tode, kommt er in seinem Nachdenken über Leben und Sterben zu der (für ihn) gewichtigeren Frage: Seligkeit oder Verdammnis? In ihrer Verheissung oder Androhung will er die eigentlichen Motive für die Pflichterfüllung der Menschheit erkannt haben. Nur die Furcht oder (nach Quarto A) die Hoffnung auf etwas nach dem Tode,

„Das unentdeckte Land, bei dessen Anblick
Die Sel'gen lächeln, die Verdammten fluchen",

vermag zu erzwingen,

„Dass wir die Übel, die wir haben, lieber
Ertragen als zu unbekannten fliehen."

Das Ergebnis des ersten philosophischen Versuches, den Hamlet hier unternimmt, scheint recht unansehnlich. Sieht es doch ganz so aus, als ob auch er ohne Zuckerbrot und Peitsche nicht zu leben vermag. Mindestens weiss er noch nichts von der Sittlichkeit, die die Tugend um der Tugend, die Pflicht um der Pflicht willen fordert. Er misst einfach alles nach dem Lohne oder der Strafe, die im Jenseits darauf stehen.

Aber wie dem auch sei: am Ende aller Tage, beim Erwachen aus dem „Todestraum" entscheidet der „ewige Richter" (wie er in Quarto A genannt wird), wen Seligkeit und wen Verdammnis treffen soll. Doch wer übt dieses Amt auf Erden aus? Wer sagt den Menschen, was sie zu tun oder zu lassen haben, solange sie hier unten im Kampfe stehen? Wer richtet hier Wert und Unwert ihrer Werke? Die Antwort gibt am besten wieder Shakespeare selber: „Ich will nichts damit zu schaffen haben", lässt er den zweiten Mörder (in „Richard III.") sagen; „es ist ein gefährlich Ding, es macht einen zur Memme. Man kann nicht stehlen, ohne dass es einen anklagt; man kann nicht schwören, ohne dass es einen zum Stocken bringt; man kann nicht bei seines Nachbars Frau liegen, ohne dass es einen verrät".[6] Gemeint aber ist das von religiöser Furcht und Hoffnung bewegte Gewissen. Und in der Tat ihm (nicht aber dem „Denken" oder gar, wie Gundolf überträgt, dem „Bewusstsein") kommt die letzte Entscheidung auch im Falle Hamlet zu. Nur sein Gewissen kann abwägen, wie er die ihm gewordene Aufgabe zu erfüllen hat, um den „Träumen" zu entgehen, die nach seiner und der Meinung seiner Zeit als Vergeltung aus dem Jenseits drohen.

Doch Hamlet leistet nicht einmal diesem von der Aussicht auf Lohn und Strafe bewegten Gewissen endgültig Folge. Die ruhige Betrachtung des „unentdeckten Landes, von des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt", weicht gegen Ende hin dem Tone festester Entschlossenheit. Ausdrücklich lehnt Hamlet die Gewissensregung als hemmend und hinderlich für die Tatkraft ab. Wäre es anders, müsste er hohe Worte finden, sie zu preisen. Statt dessen aber macht das Gewissen nach seiner Überzeugung nur „Feige aus uns allen". Mit dem oben schon zitierten Mörder ist er also ganz der Meinung Richards III., dass „Gewissen" allein „ein Wort für Feige" ist, „zum Einhalt für den Starken erst erdacht".[7] Er nähert sich damit ganz bedenklich dem Standpunkte seines späteren Gegners Laertes:

„Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!
Ich trotze der Verdammnis; so weit kam's:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater."

Von Ophelia aufgestört, unterlässt Hamlet zwar die Formulierung dieser letzten, im Grunde so kurzsichtigen Entschlossenheit. Doch spricht er fest und männlich von der „angeborenen Farbe der Entschliessung", von „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck". Sollen diese Wendungen irgend einen Sinn haben, so dürfen sie abermals nicht auf Selbstmordabsichten, sondern immer und immer wieder nur auf den Angriff gegen den König bezogen werden. Das wird denn auch vollkommen bestätigt durch alle folgenden Taten Hamlets.

Schon die Begegnung mit Ophelia deutet darauf hin. Er hatte sie verlassen mit

„(einem) bangen, tiefen Seufzer
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein" (II, 1).

Darin liegt bereits, dass sie für ihn alles eigentliche Leben bedeutet. In dem gleichen Sinne nun tritt sie auch jetzt in seinen Weg. Denn Ophelia kann in Hamlets Augen nur locken zu einem von innerer Glückseligkeit getragenen Leben der Macht und der Ehre, zu einem daseinsfrohen Wirken im Glanze des von seinen Ahnen ererbten Diadems. Und da dies für Hamlet nicht mehr anders erreichbar ist als durch die Ausführung einer bella vendetta im strengsten Sinne des Wortes, so muss Ophelia hier genommen werden als eine besonders eindringliche Mahnung zu ihrer idealen Erfüllung.

Doch Hamlet folgt ihr nicht. So schön und lieblich Ophelia auch vor ihm erscheint, so sehr sein Herz auch für sie schlägt: er tut fremd, er verletzt sie, er stösst sie zurück: „Ich gab euch niemals was" — „Ich liebte euch einst" — „Ich liebte euch nicht" — „Geh in ein Kloster!" Seinen unbeirrbaren Rachedurst vermögen weder die Strafen noch die Verheissungen der beiden Daseinsphären, vermag selbst Ophelia nicht mehr aufzuhalten. Er droht im Gegenteil dem Könige abermals und fast unverhohlen mit dem Tode. „Alle ausser einem", so ruft er zuversichtlich, „sollen das Leben behalten . . ."

DAS SCHEITERN DER PLÄNE.

Die Vorführung des Gonzagostückes steht unmittelbar bevor. Und wie Hamlet die angekündigte Rede inzwischen fertiggestellt hat, so entlässt nun sein drängender Eifer die Darsteller nicht, ohne sie aufs nachdrücklichste zu ermahnen. Sind sie doch auserwählt, heute „der Schmach ihr eigenes Bild"[1] vorzuführen, um endlich, endlich dem Rechte zum Siege zu verhelfen.

Daneben aber erbittet sich Hamlet die Unterstützung seines (inzwischen eingeweihten) Freundes Horatio. Er verpflichtet ihn ausdrücklich, den König ebenfalls mit „der ganzen Kraft der Seele" zu beobachten, um an seinem Eindruck die von ihm selbst beschlossene Prüfung „bis ins Leben" wenigstens kontrollieren zu können.[2] Deutlicher, denke ich, konnte Shakespeare die Aufgabe seines Helden nicht bezeichnen.

Unterdessen kommt der König zum Schauspiel, geht also, von Hamlets Verstellung hinreichend getäuscht, ahnungslos in die „Mausefalle". Und Hamlet zögert keinen Augenblick, dies für sich auszunutzen. Er findet es „brutal", Polonius-Cäsar umzubringen und spielt damit offenbar auf die dem Oheim zugedachte Rache an. Zugleich bestärkt er den Glauben an den Ernst seiner Tollheit, indem er gegen Ophelia die frivolsten Sexualreden führt. Des weiteren deutet er kühn auf die verdächtigen Begleitumstände des jüngsten Thronwechsels hin und wagt mit dem scheinbar gegen die Mutter gerichteten Einwurf „Das ist Wermut" die erste indirekte Anklage gegen Claudius. Ja, er treibt schliesslich sogar den bereits erschienenen Lucianus noch zur Eile, und der König sieht sich plötzlich seiner eigenen Mordtat gegenüber. „Es brüllt um Rache das Gekrächz' des Raben . . ."!

Hier begehen Spielleiter und Schauspieler regelmässig eine unverzeihliche Sünde gegen einen „notwendigen Punkt des Stückes". Der blossen Publikumswirkung zuliebe springen die Darsteller, womöglich noch mit Manuskript und Fackel bewaffnet, dem Könige sozusagen ins Gesicht, um ihm ja recht deutlich zu machen, dass sie ihm eigentlich ans Leben wollen. Doch abgesehen davon, dass Claudius wahrhaftig der Mann dazu ist, einen so wahnsinnigen Angriff durch einfache Festnahme Hamlets zu seinen Gunsten zu wenden, ist hier zu berücksichtigen, dass die Schuldfrage bis zu diesem Augenblicke noch durchaus ungeklärt ist. Hamlet hat doch eben erst mit Horatio verabredet, dass sie das Verhalten des „tief verborgenen Mörders" vorab gemeinsam prüfen wollen. Und Claudius reagiert zwar, wie Hamlet selber hinterdrein bezeugt, bei der „Rede vom Vergiften", aber er bekennt nicht. Hamlet wagt danach (allenfalls halb aufgerichtet) einen letzten Versuch, ihn zu entlarven, indem er die eben gespielte Vergiftungszene eindringlich erklärt und auch noch den Hinweis auf die verdächtige Heirat zwischen Gattin und Mörder anfügt. Wie sehr er sich indessen der Gefahr bewusst ist, in der er schwebt, zeigt schon die Tatsache, dass er auch diese letzte Anklage nur in indirekter Form vorzubringen wagt.

Im gleichen Augenblicke ist der König auf und davon. Hamlet erreicht also mit seinem Entlarvungsplan nur das, was er vom zweiten Akt an mit in seine Berechnungen gezogen hat: e i n e a l l e i n f ü r i h n p e r s ö n l i c h a u s r e i c h e n d e B e s t ä t i g u n g s e i n e s A r g w o h n s, die allenfalls von Horatio bezeugt werden könnte. Denn während er die Flucht des Königs als beweiskräftig gar nicht erst weiter erwähnt, wettet er selber auf das Wort des Geistes nur deshalb, weil Claudius „bei der Rede vom Vergiften" Unruhe hat merken lassen. Diese aber kann den übrigen Höflingen, da sie ihre Augen sicherlich beim Lucianus hatten, durchaus entgangen sein. Die erste unter den ahnungslosen Zuschauern, die das Aufstehen des Königs bemerkt, ist denn auch die bei Hamlet sitzende Ophelia. Dementsprechend misst der ganze Hof recht im Gegensatz zu Hamlets eigentlichen Absichten die Schuld an der Bestürzung des Königs von vornherein dem Prinzen zu. Rosenkranz und Güldenstern äussern: Dem König ist übel „von Galle" (was doch wohl nur heissen kann: er ist von dir aufs tiefste gekränkt); Polonius mahnt die Mutter: „Sagt ihm, dass er

zu wilde Streiche macht . . ."; und sie selber erklärt: „Hamlet, dein Vater ist von dir beleidigt". Seine Verstellung aber nehmen sie fortan im eigentlichen Sinne des Wortes für gefährlichen Wahnsinn.

Doch Hamlet selbst ist von alledem unberührt. Er jubelt. Er beansprucht einen g a n z e n Teil der Einnahme, scheint also seinen Erfolg für so durchschlagend zu halten, dass er einer vollgültigen Belohnung würdig wäre. Und wenn ihm auch Horatio, der unbestechlich treue Freund, mit Recht nur die Hälfte zuerkennt: Hamlet verlangt trotzdem nach Musik! Er spricht zu den Höflingen ironisch von einer „Reinigung" des Königs. Er bestätigt ihnen, dass es ihm an „Beförderung" fehle. Ja, er scheut sich nicht, im Flötengleichnis auch seine Maske so gut wie fallen zu lassen. Alles aber, was ihn bewegt und aufrührt, fasst er in den Monolog zusammen:

„Nun ist die wahre Spükezeit der Nacht,
Wo Grüfte gähnen und die Hölle selbst
Pest haucht in diese Welt. Nun tränk' ich wohl heiss Blut
Und täte Dinge, die der bitt're Tag
Mit Schaudern säh'." [3]

Damit ist der von uns längst erkannte Sinn des (in II Schluss) gesprochenen „stutzt er, so weiss ich meinen Weg" vollauf bestätigt. Von seinem relativen Erfolge berauscht, denkt Hamlet hier wirklich an sofortige Vollziehung der Rache, ohne doch andere Beweise gegen den König zu haben als dessen verdächtiges „Stutzen". Die (einschränkende) Konjunktivform, in der er von seinem Vorhaben spricht, bezieht sich denn auch nur darauf, dass die Mutter ihn dringend hat ersuchen lassen, unverzüglich („. . . ehe ihr zu Bett geht") vor ihr zu erscheinen.

Auf seinem Gange aber findet er den König betend und will ihn („. . . so weiss ich meinen Weg"!) in der Tat auch niederstossen. Allein unerwartet, zugleich indessen tief begründet, wenden seine Gedanken sich nochmals dem Überirdischen zu. Weil er seinen Gegner ohne Schuldbeweise töten will, würde er ihn (bis auf die körperlichen Schmerzen) allen irdischen Strafen entziehen. Hamlets leidenschaftlicher Sinn muss also auf eine andere Befriedigung seines Rachedurstes gerichtet sein. Und er findet sie in dem seiner Zeit durchaus

entsprechenden Gedanken, den Oheim der Hölle und dem Fegefeuer überantworten zu können. Zumal da sein eigener, von Claudius gemordeter Vater verdammt ist,

> „zu fasten in der Glut,
> bis die Verbrechen (seiner) Zeitlichkeit
> hinweg geläutert sind."

Überdies hat Hamlet selber in „Sein oder Nichtsein", ohne sich freilich darunter zu beugen, die „Träume" nach dem Tode für die einzig fürchtenswerte Vergeltung gehalten.[4] Nun er hier den Todfeind seines Hauses bemüht sieht, durch Gebet und Heiligung auch sie noch von sich abzuwenden, zieht er seinen Degen also entschlossen zurück. Denn „das wär' Sold und Löhnung, Rache nicht."

Dessenungeachtet bleibt Hamlets eigentliche Aufgabe, den Mörder seines Vaters auf unserer Erde und für seine Welt zu richten. Sie lässt er aber hier ganz beiseite. Er masst sich vielmehr an, über das irdische Dasein hinaus strafen zu wollen. Er will seine Tat so ausführen, dass ihre Folgen bis ins Jenseits hinüber von ihm selber bestimmt werden. Keinen andern seiner Helden hat Shakespeare so sichtbar an die äussersten Grenzen menschlichen Könnens geführt. Selbst der grause Macbeth erhofft seinem Vorhaben (in I, 7) nur Gelingen für „diese Schülerbank der Gegenwart". Hamlet dagegen sucht blind und vermessen die Erfüllung seines Wollens in den Machtbezirken der Götter. Welchem Unbefangenen drängt sich damit nicht der naheliegende Schluss auf, dass Shakespeare hier eine masslose Überhebung Hamlets schildern wollte? Dass er ihn erfüllt zeigen wollte von dem, was die Alten Hybris nannten? So gesehen, kommt dem viel umstrittenen Gebetauftritt jedenfalls eine Bedeutung zu, durch die er den Geschehnissen des Dramas unlösbar eingefügt wird.

Das bestätigt unmittelbar die gleich angeschlossene Szene des Zusammenbruches. „Von wildem Feuer heiss und voll", tritt Hamlet bei der Mutter ein, erzwingt, da sie flüchten will, ihr Bleiben und stösst den ihren Hilferuf unterstützenden Polonius kurzerhand nieder.

Hätte er, wie es in seiner Absicht lag, wirklich den Claudius durchstossen, so würden zwar alle Folgen der übereilten Rache nun auf Hamlet hereinbrechen, aber er hätte ihnen wenig-

stens das mit Horatio geteilte Bewusstsein einer gerechten Tat entgegenzusetzen. Nach der Tötung des Polonius kann er nicht einmal das mehr. Denn so sehr sein ganzes Sinnen auch darauf gespannt ist, Gerechtigkeit zu üben: hier hat er blindlings einen Unschuldigen getötet, einen Mann, dessen Ermordung in der Rolle des Cäsar er vor dem Schauspiel noch selber „brutal“ genannt hat.

Müsste er zu seiner eigenen Rechtfertigung nun nicht endlich die Stimme gegen Claudius erheben und ihn als den eigentlich Schuldigen (auch am Tode des Polonius) entlarven? Er müsste es gewiss, wenn ihm die noch immer fehlenden Beweise inzwischen zugekommen wären. Dies aber ist nicht der Fall. Und so hat er jeden Gedanken an die sofortige Vollziehung der Rache jetzt aufzugeben. Es wäre vollkommener Wahnsinn, hinterdrein etwa auch den Claudius noch niederstossen zu wollen. Mit der Flucht des Königs aus dem Theatersaal hat eben, um es zusammenzufassen, sein Entlarvungsplan im entscheidenden Punkte versagt; mit dem Fehlstoss gegen Polonius ist aber auch sein Racheplan durchaus gescheitert.

Es hat also tiefen Sinn, wenn Hamlet vor der Leiche des Polonius sagt: „Der Mann packt mir 'ne Last auf . . .“ Und als er schliesslich weint, wie die Mutter in IV, 1 bezeugt, weint er nicht um Polonius allein, sondern er weint „um das Geschehene“, weint über sein eigenes, anscheinend rettungslos verlorenes Dasein. Kann er doch nicht hoffen, dass der durch das Schauspiel gewarnte und aufgeschreckte Claudius ihn weiterhin schonen wird. Der Schein des Rechtes ist jedenfalls von nun an vollkommen auf der Seite seines Gegners. Und Hamlet hat die Partie einstweilen verloren. Ihm drohen Untergang und Tod.

In dieser seiner grossen Bedrängnis lässt Shakespeare des Vaters Sache im Sohne neu lebendig werden, lässt er des Vaters Geist vor ihm durchs Dunkel schweben, und an ihm erhebt sich der gestürzte Held; von ihm erhält er Trost und neuen Mut. Dem Vater klagt er, dass (mit dem Fehlstoss) „Zeit und Leidenschaft“ vertan sind, dass sein so nah geglaubtes Ziel von neuem weit entrückt ist. Und welche Antwort wird ihm?

„Vergiss nicht! Diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.“

Der Tote klagt also nicht an, sondern er muntert auf. „Abgestumpft“ aber nennt er den Vorsatz, weil Hamlet nach dem Versagen seines Entlarvungsplanes und der Ermordung des Polonius in der Tat daran denken muss, seine Angriffe auf den König schon zur Sicherung des eigenen Lebens wenn nicht einzustellen, so doch wenigstens aufzuschieben. In voller Berücksichtigung dieser bitteren Notwendigkeit wiederholt die im Geist objektivierte innere Stimme Hamlets mit ihrem mahnenden „Vergiss nicht“ denn auch hier allein das, was sie schon im ersten Akte zu Eid und Losung erhoben hatte: „Ade, Ade! Gedenke mein.“

HAMLETS WANDLUNG.

Im Monologe nach dem Verschwinden des Geistes (I, 5) stehen die viel umstrittenen Verse:

„Schreibtafel her, ich muss mir's niederschreiben,
Dass einer lächeln kann und immer lächeln
Und doch ein Schurke sein."

So sehr die landläufige Übersetzung des darin sich findenden englischen Wortes „may" nun den älteren Erklärern auch ans Herz gewachsen sein mag: sie werden sich in Zukunft doch dazu verstehen müssen, es mit dem deutschen „darf" zu übertragen. Denn Hamlet weiss ja von allem Anfang an, dass Menschen anders scheinen können, als sie wirklich sind. Wie sehr er gerade seinen Oheim durchschaut hat, zeigt insbesondere sein erstes Selbstgespräch. Und schon vorher, in I, 2, erklärt er: „... mir gilt kein scheint". Was ihm aber nicht in den Kopf will, ist, dass Menschen anders scheinen dürfen; dass Menschen leben, atmen, lächeln, dass sie aller Macht der Erde sich erfreuen dürfen, obwohl sie grauenhafter Verbrechen schuldig sind. Und so wendet er sich anklagend an die himmlischen Mächte:

„... ich muss mir's niederschreiben,
Dass einer lächeln darf und immer lächeln
Und doch ein Schurke sein."

Das heisst also: wie ist es nur möglich, dass gegen diesen Claudius Erde, Höll' und Himmel (die er ja auch gleich im ersten Satz des Monologes nennt) nicht eingreifen! Er schreit wie Othello (V, 2): „Gibt's keinen Keil im Himmel als nur zum Donner?"

Aber der Himmel scheint ihm stumm zu bleiben. Und wenn Hamlet auch in seinem ersten Monologe so etwas wie

Gottesglauben gezeigt hat („ . . . hätte nicht der Ewige sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord"), so löst er sich doch hier von ihm los. Zwar schwört er noch „beim Himmel", in Zukunft nur der Rache zu leben. Für seinen Charakter und seine Absichten entscheidend aber ist, dass er sich von nun an, wie wir gesehen haben, auf sich selber stellt. Er ersinnt allein, er überlegt allein, er handelt allein.

In diesem Zusammenhange ist auch sein Hymnus auf die Grösse des Menschen besonders zu beachten. Wenn Hamlet ihn darin „ein Meisterwerk" nennt; edel durch Vernunft, unbegrenzt an Fähigkeiten, in Gestalt und Bewegung bedeutend und wunderwürdig, im Handeln ähnlich einem Engel, im Begreifen ähnlich einem Gott; die Zierde der Welt, das Vorbild der Lebendigen: so nimmt er damit unverkennbar den Ton auf, mit dem die Renaissance die „Entdeckung des Menschen" feierte. „Ich schuf dich als ein Wesen," heisst es ähnlich bei Pico, „weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit du dein eigener freier Bildner und Überwinder seiest; du kannst zum Tiere entarten und zum gottähnlichen Wesen dich wiedergebären. Du . . hast eine Entwicklung, ein Wachsen nach freiem Willen, du hast Keime eines allartigen Lebens in dir".[1]

Diese „Inthronisation" ist bei Hamlet unzweifelhaft sehr herabgestimmt. Aber er hat in II, 2 auch noch alle Rücksichten auf seine Lage und auf die Irreführung seiner Aushorcher zu nehmen. Ihn umbraust eben noch der „Nord-Nord-West"! Wie wenig ernst jedoch seine Melancholie ist, zeigt (neben seinem alsbald eintretenden Stimmungsumschlag) die schon wiederholt angezogene Unterredung mit Horatio in III, 2. In ihr nämlich preist Hamlet in dem gleichen Sinne sein Lebensideal: eine unabhängige und selbständig zupackende Willenskraft. Er verkündet, will man es philosophisch ausdrücken, eine Art Willens f r e i h e i t.[2] Von dem Glauben an sie getragen, ist er seit dem Erscheinen des Geistes seine eigenen Wege gegangen. Am kühnsten in den beiden Monologen (II, 2 und III, 1) und in der von uns schon als Symbol dieser seiner Geistesrichtung gewerteten Szene vor dem betenden König. Sie hat Shakespeare als den Gipfelpunkt einer kraftvoll gesteigerten Entwicklung gedichtet und seinen Helden so in Höhen geführt, wo Opfer fallen müssen. Das erste ist Polonius.

Mit seiner Tötung macht aber auch Hamlet eine tiefgehende Wandlung durch. Er, der da glaubte, seinen Weg aus eigener Kraft gehen zu können, der um keinen Preis einhalten wollte, wird hier dazu gezwungen. Und das nicht etwa durch ein Eingreifen überirdischer Kräfte, sondern ganz einfach durch die Macht äusserer Umstände, durch die Logik der Tatsachen. Diese Tatsachen aber sind im wesentlichen nichts anderes als die Folgen seines eigenen, die Vernunft missachtenden Tuns und Lassens.

Dessenungeachtet vergöttlicht Hamlet sie. Nun er sich festgerannt hat, wird aus dem Saulus ein Paulus: „Not lehret beten und rufen zu Gott." Freilich müsste er sich und seine Sache endgültig verloren geben, wenn ihn nicht der Gedanke an einen höheren Sinn seines Unglücks aufrecht erhielte. So wertet er sich denn in dem Gefühle seiner und überhaupt menschlicher Unzulänglichkeit die grausame Wendung seines Schicksales dahin um, dass sie vom Himmel gewollt sei. An der Leiche des Polonius nämlich legt er der „unbekannten Gewalt", von der in „Ende gut, alles gut" gesprochen wird, die Demetrius im „Sommernachtstraum" eine „höhere" nennt, plötzlich auch für sich selber entscheidende Bedeutung bei:

„. . . Der Himmel hat gewollt,
Um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
Dass ich ihm Diener muss und Geissel sein."

Damit aber tritt in sein Bewusstsein der neue Glaube, dass die Menschen, er selber nicht ausgenommen, nur ein Werkzeug der ewigen Gerechtigkeit sind. Und diese allmählich anwachsende Erkenntnis wird schliesslich die Grundlage aller seiner kommenden Taten.[3]

„(Du) lässest dich wohl dünken, du habest einen freien Willen, der etwas vermöge," so heisst es einmal bei Luther. „Wenn aber die Not vorhanden ist . . ., wo bleibt hie dein freier Wille? Er verliert sich und kann nicht bestehen, wenn's ans Treffen geht. Der Glaube aber allein bestehet . . ., hält wie eine Mauer und legt sich wie der kleine David wider Goliath . . ."[4] So will auch Hamlet den Tod, den er Polonius gegeben hat, nun „vertreten". So antwortet er auch dem Könige, der ihm von seinen „guten" Absichten spricht, mit Zuversicht: „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht" und geht nach — England.

Mit diesem Entschluss belegt Shakespeare den neuen Glauben seines Helden an eine lenkende Vorsehung in einer Weise, die jeden Widerspruch ausschliesst. Schon die ohne Gewaltsamkeit mögliche Einreihung der Englandfahrt in solchen Zusammenhang verurteilt den ganzen Prass missbilligender Erklärungen zu diesem Punkte ein für allemal zum Schweigen. Ausserdem aber kann Hamlet selber seine „Reise" gewichtig begründen. Denn ebensosehr um seinet- wie um seiner Sache willen muss er alles daran setzen, der für ihn jetzt einfach lebensgefährlichen Nähe des Königs zu entkommen. Seine Überantwortung an die ihm zu Begleitern bestimmten Hofschranzen muss er also geradezu als ein Mirakel begrüssen.

Wunderbar, wie er selbst sie in seinem Briefe an den König nennt, ist denn auch seine Rettung. Shakespeare geht dabei kühn bis an die äusserte Grenze des Möglichen, indem er ausserhalb logischen Verlaufes Stehendes in die Schicksale seines Helden entscheidend eingreifen lässt. Seeräuber nämlich überfallen Hamlets Schiff und nehmen ihn zunächst wider seinen Willen gefangen. Hamlet aber vermag sie (gegen Leistung eines nicht näher bezeichneten Dienstes) zu bestimmen, ihn unverzüglich an die Küste zurückzubringen, die Schicksal und Gewissen ihm nun einmal zum Wirkungsort bestimmt haben.

Diese unerwarteten Ereignisse sind von tiefer Wirkung auf Hamlet. Denn nach seiner Rückkehr wiederholt er in unzweideutigen und gläubigen Worten, was ihn bisher nur dunkel erfüllt hatte:

„. . . Lasst uns einsehn,
Dass Unbesonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Pläne scheitern; und das lehr' uns,
Dass eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen."

Sogar in der (unbeabsichtigten) Mitführung des väterlichen Ursiegels will er nun des Himmels Vorsicht erkennen. Und wenn er vor dem Schauspiel und der Poloniustötung noch in Selbstsicherheit erklärt hat:

„. . . . . . Gesegnet,
Wes Blut und Urteil sich so gut vermischt,
Dass er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift . .",

so spricht er vor dem Fechtspiel und der Tötung des Königs die demütigen Worte: „. . . es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist alles . . ." Erst mit der Gegenüberstellung dieser beiden Äusserungen lässt sich die ganze Tiefe der inneren Wandlung ermessen, die Hamlet nach Verarbeitung seiner alten und neuen Erlebnisse durchgemacht hat. Ist er doch, um es kurz zu sagen, aus einem Herolde der Selbstherrlichkeit zum Apostel der Demut geworden. So aber verkörpert er bis zu einem gewissen Grade die Entwickelung der Menschheit von den Idealen der Renaissance zu denen der Reformationszeit.

Es versteht sich von selbst, dass die Wandlung der Weltanschauung Hamlets keine Veränderung seines Charakters einschliesst. Aus dem nach Taten dürstenden Manne der ersten Akte ist mit nichten, wie z. B. v. Struve will, ein apathisch abwartender Fatalist geworden. Denn „in Bereitschaft sein" heisst doch: alles tun zugleich und getan haben, was menschenmöglich ist, um vom entscheidenden Augenblick nicht überrascht zu werden. Die Herbeiführung allerdings dieses Augenblicks muss der Vorsehung überlassen bleiben. Er entzieht sich menschlicher Berechnung um so mehr, als er von uns vielfach erst nachträglich als entscheidend erkannt wird.

Hier nimmt unerwartet das meist übersehene, auf Hamlets Veranlassung gespielte Gonzagostück unsere ernsteste Aufmerksamkeit in Anspruch. Darin nämlich ist der (deterministische) Sinn dieser letzten Weisheit des näheren ausgeführt:

„Will' und Geschick sind stets in Streit befangen.
Was wir ersinnen, ist des Zufalls Spiel,
Nur der Gedank' ist unser, nicht sein Ziel."

Diese Worte hört Hamlet noch im festen Glauben an die unbegrenzte Kraft seines Wollens und Könnens mit an. Nach seiner Absicht soll der Gonzago-Dichter mit seinem Werke allein das Schicksal des Königs besiegeln. Jetzt aber erkennen wir, dass er (in wundervoller Verknüpfung) zugleich Hamlets eigenen Zusammenbruch verkündet hat. Lässt er doch seinen König die unzweifelhaft auf Hamlet gemünzten Worte sprechen:

„Wo Leidenschaft den Vorsatz hingewendet,
Entgeht das Ziel uns, wann sie selber endet.
Der Ungestüm sowohl von Freud als Leid
Zerstört mit sich die eig'ne Wirksamkeit."

Die philosophisch-religiöse Läuterung Hamlets hätte indessen nur theoretischen Wert, wenn sie nicht auch seine eigentliche Aufgabe der Lösung näher führen würde. In der Tat hat er sie trotz des Fehlstosses gegen Polonius nicht einen Augenblick ausser acht gelassen. Die vom König erwogene Verbannung nach England freilich hat er bis dahin nicht einmal erwähnt. Aber doch nur deshalb nicht, weil er ihren Urheber vorher zu beseitigen denkt. Nun diese Hoffnung zerronnen ist, spricht er gleich noch davon, ehe er die Mutter verlässt. Fraglich bleibt zwar, von wem er das Vorhaben seines Oheims eigentlich erfahren hat. Und Adolf Gelber erfindet, um das zu erklären, eine ganze Szene zwischen Hamlet und Ophelia. Doch was hindert uns, einfach Rosenkranz und Güldenstern als Quelle anzunehmen? Sie werden ohnehin das „Glück", einen Sonder-Auftrag ihres Königs ausführen zu dürfen, keinem Sterblichen verschwiegen haben. Hamlet ist ihnen noch dazu im Augenblicke ihrer Audienz besonders nahe, ja, er kreuzt sogar ihre Wege. Denn er geht zu Mutter und Oheim, während sie von diesem kommen.

Aber wie dem auch sei: es muss uns genügen, dass Hamlet den Gefahren, die ihm drohen, entschlossen zu begegnen sich anschickt:

„ . . . . . . Mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klafter tiefer
Als ihre Minen grab' und sprenge sie
Bis an den Mond."[5]

In dem gleichen Sinne spricht er von seinem „strengen Tun" und erklärt, dass, so „schlimm" es auch angefangen habe, doch noch „Schlimmeres" folgen werde. Freilich ist er, um seine eigentlichen Gedanken zu verbergen, dem Könige und seinen Beauftragten gegenüber ebenso gehorsam wie (von neuem und mehr als früher) „toll". Schleppt er doch den Polonius sogar „aus seiner Mutter Zimmer" weg und verbirgt ihn in der

Galerie! „Glaubt es nicht," antwortet er den Höflingen aber gleich darauf bedeutsam, „dass ich euer Geheimnis bewahren kann und meines nicht".[6] Und dem König erwidert er auf seine Frage nach Polonius schier allzu kühn: „(Er ist) im Himmel. Schickt hin, um zuzusehen. Wenn euer Bote ihn da nicht findet, so sucht ihn selbst an dem andern Orte . . ."[7]

Der Himmel ist der eine Ort. Dahin kann der Brudermörder Claudius nicht selbst gehen, er muss notgedrungen einen Boten senden. Mit dem „andern" Orte kann also nur die Hölle gemeint sein, in die Hamlet seinen Oheim noch immer selber senden will (vgl. III, 3).

Darf schon danach vom Aufgeben der Rache keine Rede sein, so macht der (auf der Bühne freilich meist gestrichene) Monolog in IV, 4 es ganz sicher, dass Hamlets Seele davon erfüllt ist, einen neuen Weg zur Vergeltung ausfindig zu machen:

„Wie jeder Anlass mich verklagt und spornt
Die träge Rache an!"

Es ist ein trefflicher Beweis für den nie ruhenden Tatendrang Hamlets, dass er schon jetzt die (erst seit dem Fehlstoss zum Einhalt gezwungene) Rache selber „träge" nennt. Zugleich spricht er freilich von einem „bangen Zweifel", der „zu genau bedenkt den Ausgang". Doch darf man auch diese Wendungen keineswegs auf seine bisherigen, sondern man muss sie auf seine zukünftigen Taten beziehen. Seine augenblickliche Zwangslage macht eben eine sorgfältige Überlegung der nächsten Schritte zur unerlässlichen Pflicht. Hamlet selber sagt mit deutlicher Beziehung darauf, dass Vernunft uns nicht gegeben wurde, um „ungebraucht in uns zu schimmeln". Dennoch nennt er schliesslich das Denken an die Folgen abermals mehr feige als weise und fügt unzweideutig hinzu, dass er nicht nur „Grund", sondern auch „Kraft, Willen und Mittel" habe, „um es zu tun".

Die einzige Frage bleibt also: wie soll er es tun? Aus seinen Zweifeln reisst ihn der eben vorbeiziehende Fortinbras. Er ist um ein Stück Land, „das keinen Vorteil als den Namen bringt", auf dem Wege nach Polen. „Von hoher Ehrbegier geschwellt," beut er

„Die Stirn dem unsichtbaren Ausgang (hin)
Und gibt sein sterblich und verletzbar Teil
Dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis
Für eine Nussschal'"!

Dies Beispiel unbekümmerten Draufgehens entscheidet Hamlets oben in ihren Endpunkten geschilderte Wandlung dahin, dass auch er sich von neuem zu entschlossener Tat bewogen fühlt:

> „O von Stund' an trachtet
> Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!"

Aber während er bis zur Tötung des Polonius wenn auch nicht allein, so doch in erster Linie die Befriedigung seines persönlichen Rachedurstes angestrebt hat, sagt er hier ausdrücklich, dass er mehr zu leisten und gut zu machen habe. Bekennt er sich doch zu dem Satz:

> „Wahrhaft gross sein, heisst,
> Nicht ohne grossen Gegenstand sich regen;
> Doch einen Strohhalm selber gross verfechten,
> Wenn Ehre auf dem Spiel."

Davon hat Hamlet indessen bis zu diesem Augenblicke niemals gesprochen. Im Gegenteil! Die äussere Ehre (den guten Namen) hat er in II, 2,[8] die innere (das gute Gewissen) noch in III, 1[9] einfach beiseite geschoben. Nun er hier wieder auf sie zurückkommt, gewinnen wir also ein neues Zeugnis für die tiefgehende Läuterung seiner Seele. Denn das Wort „Ehre" deckt an dieser Stelle durchaus den Begriff, den wir im zweiten Kapitel[10] als das Lebensideal der Shakespearischen Helden kennen gelernt haben. Es ist derselbe, dem zuliebe man die bella vendetta auszuführen verpflichtet war, wenn der Schuldige der irdischen Justiz unerreichbar blieb.

HAMLETS „BELLA VENDETTA".

Meisterlich hat Shakespeare seinen zusammengebrochenen Helden gestützt und wieder aufwärts geführt. Aus der tiefsten Verzweiflung lässt er ihm den Glauben an eine Vorsehung, aus dem Glauben den Entschluss zu unbekümmerter Tat, aus ihrem unverhofften Gelingen aber eine Stärkung wieder des Glaubens erwachsen.

So gewandelt und geläutert sucht Hamlet, gleich nachdem er dem Könige glücklich entronnen ist, die Gefahren abzuwenden, die ihm von seinen Begleitern drohen. „In meiner Brust war eine Art von Kampf," sagt er in V, 2, „der mich nicht schlafen liess . . ." Und rasch entschlossen raubt er den beiden ihren Auftrag. Damit hat, um es gleich zu sagen, Shakespeares Vorsehung das erste Beweisstück gegen Claudius in die Hände des Rächers gespielt. Denn dieser Brief an den englischen Vasallen muss, da er den geheimen Befehl zur Hinrichtung enthält, vom König eigenhändig geschrieben sein.

Was aber soll danach mit den Höflingen geschehen? Darf Hamlet sie schonen? Darf er es wagen, mit ihnen nach England zu fahren? Es scheint um so bedenklicher, als Hamlet nicht ahnen kann, inwieweit diese beiden überhaupt in die Pläne des Claudius eingeweiht sind. Liegt es doch durchaus im Bereiche der Möglichkeit, dass sie mehr wissen, als sie haben merken lassen. Und falls nun irgendwelche ihrer Äusserungen den Verdacht des englischen Vasallen wecken sollten, so würde dieser sie doch wahrscheinlich insgesamt festhalten, bis er Nachrichten vom Oberherrn Claudius eingeholt hat. Noch gefährlicher wäre es freilich, wenn Hamlet die Höflinge unterwegs auf eigene Faust zur Verantwortung ziehen wollte. Oder darf man annehmen,

dass er Begleiter hat, die ihm irgendwie zugetan sein könnten? Claudius dürfte dafür gesorgt haben, dass der „wahnsinnige" Prinz handfesten Leuten übergeben wurde.

Es bleibt Hamlet also nichts anderes übrig, als so zu verfahren, wie er es in V, 2 an Horatio berichtet. Er muss Rosenkranz und Güldenstern vernichten, um sich und seine Sache zu retten. Denn im Augenblick der Auswechslung des Sendschreibens kann er nicht ahnen, dass die Seeräuber ihn aus allen Fährlichkeiten befreien werden.

Man sollte hier nicht einwenden, dass die „skrupellose" Beseitigung der Höflinge sich ganz und gar nicht mit der „bella vendetta" vereinen lässt, die Hamlet doch angeblich erstrebe. Denn kein Geringerer als Shakespeare selber hat seinen Helden von aller Leichtfertigkeit und Schuld in diesem Falle freigesprochen. Nimmermehr würde sonst Fortinbras „laut für ihn" zeugen. Nimmermehr dürfte Hamlet in V, 2 sagen:

> „Ei, Freund, sie buhlten ja um dies Geschäft.
> Sie rühren mein Gewissen nicht; ihr Fall
> Entspringt aus ihrer eigenen Einmischung.
> 's ist misslich, wenn die schlechtere Natur
> Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
> Von mächtigen Gegnern stellt."

Übrigens hat schon Josef Kohler mit ausgezeichneter Begründung dahin geurteilt, dass Hamlet sich in Notwehr befindet. Notwehr nämlich „wird nicht etwa entschuldigt durch die Schlechtigkeit dessen, gegen den sie gerichtet ist, sondern sie beruht auf dem Satze, dass das Recht nicht dem Unrechte zu weichen braucht; es braucht ihm nicht zu weichen, auch wenn sich das Unrecht eines unwissenden, subjektiv schuldlosen Werkzeuges bedient."[1]

Dennoch fordert die bisherige Kritik kennzeichnend genug von Hamlet ein blindes Zustossen, so lange es sich um Claudius handelt. Als er aber Rosenkranz und Güldenstern gegenüber tut, was seine Lage unerlässlich macht, schilt sie ihn hinterlistig und unedel. Nein! Mitten auf dem Meere, „rings umstrickt mit Bübereien,"[2] verloren, wenn er die günstige Stunde ungenutzt vorüberlässt, muss er die beiden „Nattern" opfern. Zauderte er hier, man würde ihn zum erstenmal mit vollem Rechte Schwächling oder Träumer heissen müssen.

Aber er ist keines von beiden. Denn auch die Rache an Claudius soll nun unmittelbar vollzogen werden:

> „Der meinen König totschlug, meine Mutter
> Zur Dirne machte; zwischen die Erwählung
> Und meine Hoffnungen sich eingedrängt;
> Die Angel warf nach meinem eigenen Leben
> Mit solcher Hinterlist; ist's nicht vollkommen billig,
> Mit diesem Arme dem den Lohn zu geben?" [3]

Und als Horatio ihm durch den Hinweis auf die von England zu erwartenden Meldungen indirekt zugestimmt hat, fährt er, *im Besitze des vom König selbst geschriebenen Blutbefehls*, zuversichtlich fort:

> „Bald wirds geschehen: die Zwischenzeit ist mein.
> Ein Menschenleben ist, als zählt man eins." [4]

Doch schon sind neue Gefahren für ihn bereitet: neben dem „gesalbten" Degen des Laertes [5] der Gifttrank des Königs.[6] Kaum hat er diesen ahnungslos zwar, aber doch entschieden zweimal abgelehnt, da wird er von jenem getroffen, und sein ruhmloses Ende scheint besiegelt. Allein die Hand des Himmels ist auch hier über ihm. Während nämlich die Mutter statt seiner getrunken hat, kommt er (durch das von Friesen ausgefundene Fechtmanöver [7]) in den Besitz des vergifteten Rapiers, verwundet seinerseits Laertes, und damit ist wie durch ein Wunder noch im letzten Augenblicke sein und seiner Sache Sieg gesichert. Im Gegensatz zur Bühnenpraxis bleibt aber Hamlet bei alledem vollkommen arglos gegen Laertes. Die eigene Verletzung bemerkt er zunächst gar nicht. Ja, er beachtet sie nicht einmal, nachdem Horatio ihn darauf hingewiesen hat. Seine Aufmerksamkeit ist im Gegenteil ganz auf das verdächtige Umsinken der Königin gerichtet, und erst als diese sterbend haucht: „Ich bin vergiftet," [8] wird ihm die Situation jählings klar. Shakespeare wollte hier jedenfalls *ein Zusammentreffen von Umständen schildern, deren Herbeiführung ausserhalb der Macht des einzelnen liegt*, wollte die Möglichkeit zum endlichen Sieg allein von der „unbekannten Gewalt" herbeigeführt wissen.

Für Hamlet kommt alles darauf an, dass er Kraft und Geistesgegenwart genug hat, diese Möglichkeit für sich zu

nutzen. „Bereit sein" — so heisst ja seine letzte Weisheit. Und er ist es in der Tat. Durch den Verlauf des Schauspiels gewitzigt, lässt er jetzt, auf dass niemand und zumal der König nicht abermals flüchten kann, zu allererst die Türen schliessen.[9] Zum Handeln bringt ihn also nicht etwa seine Verwundung, sondern die von ihm als günstig für seine Sache erkannten Umstände, insbesondere die den König ja von neuem belastende Vergiftung des Trankes. Und selbst angenommen, beides wirke hier zusammen, so weiss doch Hamlet bestimmt noch nicht, dass Laertes ihn tödlich getroffen hat. Das erfährt er erst hinterdrein. Damit aber ist erwiesen, dass er die Entlarvung des Brudermörders vorzunehmen denkt, ohne seinen eigenen Tod zu ahnen.

Allein das Schicksal hat es anders beschlossen. Laertes nämlich ruft dazwischen:

„Hamlet, du bist umgebracht;
Kein Mittel in der Welt errettet dich,
In dir ist keine halbe Stunde Leben."

Was bleibt Hamlet danach zu tun? Er muss, abermals durch äussere Umstände gedrängt, die eigenen Entlarvungsabsichten aufgeben und seine Rechtfertigung dem Freunde übertragen:

„Hätt' ich nur Zeit — der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig — o ich könnt' euch sagen!
Doch sei es drum. — Horatio, ich bin hin;
Du lebst: erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten."

Da aber Horatio mit ihm sterben will, wiederholt Hamlet aufs eindringlichste:

„Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben.
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
Verbanne noch dich von der Seligkeit
Und atm' in dieser herben Welt mit Müh',
Um mein Geschick zu melden . . . . ."[10]

Horatio kann die ihm gewordene Freundespflicht leicht genug erfüllen. Die Ereignisse haben ihm das Material zu einem Indizienbeweis gegen den König in die Hand gegeben, der dessen (allerdings fehlendes) Geständnis durchaus ersetzt. Die

wiederholte, nachdrücklich gegen Claudius gerichtete Aussage des Laertes, die Vergiftung der Königin, die vom gesamten Hof zu bezeugende Verwendung der Perle, der eigenhändig geschriebene Blutbefehl an den englischen Vasallen — diese vier bis fünf unwiderleglichen Beweise und Zeugnisse geben mindestens die Grundlage ab, auf der Horatio seine Enthüllungsrede aufbauen kann. Sie muss durchschlagend wirken, wenn er die so vorbereitete Welt nun an den merkwürdigen Tod des alten Hamlet, an die überstürzte Heirat des Claudius mit dessen Gattin, an die Gerüchte über diese Vorgänge, an den Argwohn, den Entlarvungsplan, ja, an das ganze Leben des Prinzen Hamlet erinnert und schliesslich auch noch die Reaktion des Mörders beim Schauspiel selber bezeugen kann. Sogar sein Verhalten nach der Tötung des Polonius wird dem Brudermörder jetzt verderblich. Denn nur mit seinem Schuldbewusstsein ist zu erklären, dass er auf alle Weise versucht hat, die Untat seines Neffen zu vertuschen. Und wie sein ganzes Verhalten gegen Hamlet, wie insbesondere die heimliche Bestattung des toten Kämmerers schon den lebhaften Verdacht des Laertes erregt hatte,[11] so kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass Claudius auch in den Augen der Welt als gerichtet zu gelten hat. Damit aber ist im eigentlichen Sinne des Wortes die b e l l a vendetta erfüllt.

Hamlet hat wahrlich den „faulen, verpesteten Haufen" beseitigt. Darüber hinaus bestimmt er aber auch noch den Herrscher der neuen Zeit. Und dieser ist nicht etwa irgend ein Usurpator, sondern der „alter Rechte"[12] sich erfreuende Fortinbras.

Die Schlussszene des Dramas darf also unter keinen Umständen gestrichen werden! Denn unbeschadet der nicht zu überbietenden Leistung Hamlets tritt die durch ihn ermöglichte „Einrenkung der Zeit" erst mit Fortinbras voll in Erscheinung. Sein Auftritt gibt dem Hamletdrama den optimistischen, lebensbejahenden Ausklang. Dieser aber muss umso stärker betont werden, als auch Hamlets Dasein und Ende nicht schlechtweg pessimistisch gedeutet werden darf. Alle äusseren Ehren freilich, zumal ihr Symbol, die Krone, bleiben Hamlet versagt. Statt dessen führt sein Dichter ihn aber auf die höchsten Höhen der Erkenntnis. Und so gesehen, unterliegt Hamlet nicht, wie der zum Giftmörder werdende Laertes, sondern er siegt! Zwar muss er diesen Sieg mit seinem Leben bezahlen, aber es darf nicht

vergessen werden, dass ihm das Leben nichts mehr bedeutet. Schon in IV, 2 nennt er, offensichtlich unter dem Eindrucke des trotz aller Würden zum „toten Leichnam“ gewordenen Polonius, auch den König (das Sinnbild Shakespeares für die grösste irdische Macht) „ein Ding, das nichts ist“. Ja, er weiss, dass auch „ein König seinen Weg durch die Gedärme eines Bettlers nehmen kann“. In der berühmten Friedhofszene lässt er damit im Einklang manch' andern Vertreter der Menschheit vorüberziehen: den Politiker, den Höfling, den Rechtsgelehrten, den Landmakler, den Narren, die „gnädige Frau“. Sie alle sind ihm letzten Endes nur „Schafe und Kälber“, da sie in äusseren Dingen ihre Sicherheit suchen. Von schlechthin grausamer Unerbittlichkeit aber ist er bei der Betrachtung seiner heldischen Vorbilder Alexander und Cäsar:

> „Der grosse Cäsar, tot und Lehm geworden,
> Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
> O dass die Erde, der die Welt gebebt,
> Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!“

Fr. Th. Vischer zwar schilt diese seine Reflexion geistlos, verkehrt, krank, ekelhaft. In Wirklichkeit aber ist auch sie verklärt von der inneren Grösse und der intellektuellen Tapferkeit Hamlets. Ihm gilt eben kein „scheint“, er dringt in das Wesen der Dinge. Und einwenden liessen sich allenfalls Horatios (gewissermassen zustimmende) Worte: „Die Dinge so betrachten, hiesse sie allzu genau betrachten.“

Nach so vernichtender Kritik alles Zeitlichen bleiben Hamlet die ewigen Dinge: das Gedächtnis der Welt und die Seligkeit des Jenseits, der gute Name und das gute Gewissen, die äussere und die innere Ehre. Darin erkennt Shakespeare, wie nicht oft genug gesagt werden kann, das letzte Ziel. Damit verleiht er seinen Menschen den höchsten Lohn irdischen Strebens, jedwede dem Individuum erreichbare Unsterblichkeit Himmels und der Erden. Auch Hamlet ist mit der Erfüllung seiner Pflicht ihrer teilhaftig geworden. Sonst liesse Fortinbras nicht „Feldmusik und alle Kriegsbräuche laut für ihn sprechen“. Sonst würde ihm Horatio nimmermehr die Augen zudrücken mit dem (nach Bernard Shaw freilich nur Teesäufern imponierenden):

> „Gute Nacht, mein Fürst!
> Und Engelscharen singen dich zur Ruh!“

Zuguterletzt muss hier über den allzuoft verzeichneten Charakter des Dänenprinzen im Zusammenhang Rechenschaft gegeben werden.

Man hat ihn „fett und kurz von Atem" haben wollen. Nichts aber ist undenkbarer. Sein ganzes Leben spricht dagegen. Denn wenn er auch „nicht jäh und heftig" ist, so ist doch „was Gefährliches" [13] in ihm, er „rast wie See und Wind, wenn beide kämpfen". [14] Er ist nicht „wahnwitzig", sein Puls spielt ganz „gesunde Melodien" [15], und kommt er auch dem Herkules zunächst nicht gleich, mit seinem Schicksal wächst er zu ihm auf: (es) macht die kleinste Ader (seines) Leibes so fest als Sehnen des Nemeer Löwen". [16] Gundolf bemerkt denn auch mit Recht, dass jene Angabe nicht auf Hamlets Konstitution überhaupt, sondern nur auf den betreffenden Augenblick sich bezieht: „Er ist fettig, er trieft von Schweiss." [17] Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass, wenn diese Erklärung abgelehnt werden sollte, die Stelle als verderbt anzusehen ist. Die Mehrheit der Herausgeber setzt jedenfalls für das überlieferte „fat" einfach „hot", und sie lautet dann: „Er ist heiss und ausser Atem". So aber widerspricht sie weder seinem Wesen noch seiner (selbst von Claudius gerühmten) Fechtkunst noch auch dem „hohen Bilde", das Ophelia von ihm in der Seele trägt.

Was aber sein Alter angeht, so ist Hamlet zwar in der Fassung von 1603 neunzehnjährig gedacht. Mir scheint indessen, dass diese der Knabenzeit nicht allzu fern liegenden Jahre seinem Wesen nicht entsprechen. Er müsste vielmehr auf der Grenze zwischen Jüngling und Mann stehen, er müsste nach seinen Gedanken und seiner inneren Entwickelung an die dreissig herankommen. In der Tat hat Shakespeare sein Alter in der uns angehenden Fassung von 1604 dahin abgeändert. [18] Dies ist freilich die Ursache einzelner Widersprüche geworden, doch sind sie äusserlicher Art, also belanglos. Wenn trotzdem hier und da, zumal von den Pessimisten, die neunzehn Jahre festgehalten werden, so ist das entschieden abzulehnen. Uns geht der in I, 3 z. B. charakterisierte Jüngling bei weitem weniger

an, als der von den Rätseln des Daseins erfüllte Mann aller anderen Szenen. Übrigens wäre es für jeden Spielleiter ein leichtes, alle auf einen knabenhaften Jüngling deutenden Stellen herauszustreichen. Den Mann dagegen, das Genie, würde er niemals beseitigen können. Wer sich dessenungeachtet an diese „Unstimmigkeiten“ klammert, dem muss deutlich gesagt werden, dass es eine (allerdings weit verbreitete) Naivität ist, anzunehmen, ein so die letzten Dinge gestaltendes Drama könnte in einem einzigen Zuge und ohne äussere Mängel geschrieben werden.

Ist nun der dreissigjährige Hamlet körperlich ein Mann, so ist er es vollends in seelischer und geistiger Beziehung. Nicht weniger aufrichtig gegen sich selber als Goethes „schöne Seele“ im „Wilhelm Meister“, bezichtigt er sich (in III, 1) des Triebs zu allem Bösen. Insbesondere nennt er sich „sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig“, in III, 2 und 4 sogar „grausam“. A b e r e r i s t e s n i c h t a u s B o s h e i t, s o n d e r n a u s N o t. Er fügt denn auch gleich hinzu, dass „blosse Liebe“ ihn dazu zwinge, und führt in demselben Sinne vor dem Kampfspiel in V, 2 aus:

„Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist
Und, weil er nicht er selbst, Laertes kränkt,
Dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet's.
Wer tut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,
So ist er ja auf der gekränkten Seite:
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.“

Damit hat er endgültig (das ist der verborgene Sinn dieser seiner Rede) den König, der ja die Ursache des „Wahnsinns“ ist, für die Taten seiner Bedrängnis verantwortlich gemacht. Und seine Freunde, vor allem Horatio, sind ihm denn auch in „Lieb“ und „Pflicht“ ergeben. Laertes, ja selbst Claudius nennt ihn „achtlos, edel, frei von allem Arg“.[19] Der Mutter ist er in I, 2 ein „guter“, in V, 2 ein „lieber“ Hamlet. Fortinbras (bei der Krönung des Claudius wie Hamlet der Meinung, dass Dänemark „verrenkt und aus den Fugen sei“) preist ihn als „höchst königlich“.[20] Ihrer aller Meinung aber fasst die liebende Ophelia zusammen:

„Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter . . .“[21]

Neben ihm nehmen sich, wie Brandl mit Recht ausführt, „Ophelia und Horatio bei allem guten Willen als unbedeutend aus, die Anstandsmuster Rosenkranz und Güldenstern als gewöhnliche Schelme, der eifrige greise Königsknecht Polonius als „eine Ratte", Laertes als ein Weltkind, . . . und der feurige Fortinbras als „ungeläutertes Metall". Hamlet ist der eine ideale Mann, den Shakespeare gezeichnet hat . . ."[22]

Shakespeare hat, um es zusammenzufassen, seinem Hamlet alle Vorzüge Leibes und der Seele mitgegeben. Hamlet ist ein Genie schlechthin und verkörpert in dieser Bedeutung alle höchsten Kräfte der Menschheit. Hamlet ist mit einem Worte der Faust Shakespeares.

DIE LETZTEN SCHLÜSSE.

Wir waren, um das Hamletdrama zu enträtseln, ausgegangen von einer Betrachtung Shakespeares und seiner Zeit. Nun die Frage nach dem Charakter des Helden eingehend beantwortet ist, führt der Gang des Stückes uns wieder dahin zurück. Nur mit dem Unterschiede, dass in jenen Vorstudien die Anschauungen der Renaissance, jetzt aber die der Reformationszeit alle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Gelegentlich der Wandlung Hamlets ist schon angedeutet, dass er sich von der vermessenen Selbstherrlichkeit der Renaissancehelden zu einem Vorsehungsglauben hat bekehren müssen, der dem der Reformationszeit mindestens verwandt scheint. Beide Weltanschauungen sind nun gewiss nicht selten durch- und nebeneinander zu finden; im grossen und ganzen aber sind sie doch geschieden wie der Hamlet der ersten Akte von dem der letzten. Das ist mit am leichtesten zu erweisen an dem Begriff der „Willensfreiheit". Wie Shakespeare sie gleichsam zur Achse der grossen Wandlung seines Helden gemacht hat, so erkannte z. B. Luther in ihrer Behandlung „eine religiöse Lebensfrage, die man erledigen muss, es koste, was es koste".[1] Die Behauptung der Unfreiheit des Willens erschien ihm zu Zeiten sogar als das Zentrum seines Angriffes gegen die die Renaissance beherrschende Papstkirche.[2] Bei ihm findet sich der bemerkenswerte Wunsch, „den freien Willen nicht einmal geschenkt bekommen zu wollen",[3] während von den historischen Helden der Renaissance der „Gewaltmensch" Leon Battista Alberti z. B. stolz und selbstbewusst erklärt: „Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie nur wollen". Auch Burckhardt betont im Anschluss an Dante den Populärglauben der Renaissance an den freien Willen.[4] Luthern dagegen ist (in seinem Kampfe mit Erasmus) die Unfreiheit des Willens „recht eigentlich christliche Erkenntnis".[5]

Vergleicht man damit die Äusserungen Hamlets in III, 2 und V, 2 [6], so ergibt sich klar, dass Shakespeare auch hier in völliger Übereinstimmung mit den Gedanken und Vorstellungen seiner Zeit sich befindet. Gerade der zwischen Erasmus und Luther tobende Kampf hatte ja die gesamte Christenwelt von Rom bis hinauf nach London und Paris in Bewegung gebracht. Und wenn man auch nicht ohne weiteres behaupten wird, dass er dem durch dreiviertel Jahrhundert davon geschiedenen Shakespeare bekannt gewesen ist, so macht es doch zumindest nachdenklich, dass das von Hamlet (in V, 2) gebrauchte Sperlingsgleichnis nicht nur dem Sinne nach an Bibelstellen anknüpft, die den Verfechtern der Willensunfreiheit, Luthern zumal, immer mit als Argument gedient haben. Sie finden sich bei den Evangelisten Matthäus [7] und Lucas, [8] und ihr Wortlaut ist in der Fassung Matthäi: „Kauft man nicht zween Sperlinge um einen Pfennig? Dennoch fällt derselbigen keiner auf die Erde ohne euren Vater.“ Überhaupt wird man die Bibel bei der Betrachtung Shakespeares mehr heranziehen müssen. Hamlets Wort von der Bereitschaft erinnert z. B. auffallend an das Gleichnis von den zehn Jungfrauen. [9] Und die bisher allzu einseitig auf Montaigne oder Giordano Bruno zurückgeführten Sätze: „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft . . .“ liessen sich ebenfalls aus der Bibel nachweisen. Shakespeare hat offenbar, ohne sich von Theologen oder Philosophen einengen zu lassen, die Gedanken seiner Zeit genommen, wo er sie fand. Ja, sie drängten sich ihm allenthalben auf.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Begriffen „gut“ und „böse“. Auch ihre Wertung ist durchaus abhängig von der Erkenntnis der durch die Humanisten angeregten Zeitgenossen, dass beide Begriffe nur menschlich-irdische Bedeutung haben. Unter göttlichem Gesichtspunkte werden sie (wenigstens in der Anschauung der Gläubigen) zu Mitteln für die Zwecke der Ewigkeit.

In diesem Sinne versuchen wieder Bibel, Theologie und Philosophie alles irdische Geschehen, auch das direkt böse, auf Gott, auf die Vorsehung, auf den Himmel zurückzuführen. Sebastian Franck lässt sich z. B. dahin vernehmen, dass „. . die Sünde nichts selbständiges (sei); sie ist ein Mittel zu

Gottes Zwecken."[10] Man vergleiche damit einmal Shakespeares Jupiter in „Cymbeline"[11] oder die Entwicklung Glosters im Leardrama.

In all dem ist jedenfalls leicht die erst gegen Ende hin zu lebendiger Weisheit werdende Sentenz Hamlets aus II, 2 wieder zu erkennen: „. . an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu." Sie ist so abhängig von der Philosophie der Zeit, dass Brandl sie neben dem pantheistischen Giordano Bruno auch dem Skeptiker Montaigne und der Renaissance zuschreiben,[12] Carriere dagegen sie zugleich in Anspruch nehmen kann, „als das Motto" für die ganze Betrachtungsweise des (eben schon erwähnten) Mystikers Sebastian Franck. Ja, sie findet sich sogar in den Briefen des Paulus an die Römer.[13]

Das Hamletdrama aber ist eine einzige Bestätigung dieser Anschauungsweise. Aus dem Guten wächst das Böse, aus dem Bösen das Gute. Und wesentlich allein bleibt der Wille der göttlichen Gewalt. Unter diesem Gesichtswinkel verliert auch der lange umstrittene Begriff der „tragischen Schuld" viel von seiner Bedeutung. Gerade Hamlet selber z. B., der immer bemüht war, Gerechtigkeit zu üben und allein den Verbrecher zu strafen, kommt erst durch schwere „Schuld" zum inneren und äusseren Siege. Wir aber können nicht sagen, wie er ihn anders hätte erringen sollen als durch seine Anmassung und die ihr folgende Demütigung. Wird doch erst dadurch sein Tatendrang so lange gehemmt, wie nötig ist, um Claudius die (auf ihn selbst zurückfallenden) Gegenzüge tun zu lassen. Ebenso ruft erst Hamlets Übereilung wider Polonius den tief getroffenen Laertes auf den Plan und schafft so den gegen Ende entscheidenden Zeugen. Ja, die anscheinend zwecklose und gefährliche Reise nach England bringt Hamlet schliesslich in den Besitz des ersten Beweisstückes gegen den Mörder seines Vaters. Fürwahr, „an sich ist nichts weder gut noch böse."

Aber auch die Unschuld muss auf dieselbe Art gewertet werden. Als Beispiel drängt sich, wie im „Lear" Cordelia, so im „Hamlet" Ophelia auf. Man mag noch so sehr nach ihrer Schuld suchen: sie ist und bleibt vollkommen unschuldig. Gerade so aber hat sie Dienste zu leisten, die für die Erfüllung von Hamlets Aufgabe unerlässlich scheinen. Mit ihrer Abweisung (II, 2) erleichtert sie ihm seinen ersten und zugleich schwersten Schritt: den durch die Ereignisse gefor-

derten Abschied von ihr. Durch ihr blosses Dasein und die daran sich knüpfende Legende, Hamlet sei toll aus Liebe, ermöglicht sie die erfolgreiche Durchführung seiner Verstellung. Mit ihrem Wahnsinn und Tod bestärkt sie Laertes in dem ebenfalls der Sache dienenden Plan, Hamlet mit Gift ans Leben zu gehen. Und sie stirbt am Ende nicht, weil sie schuldig ist, sondern weil sie den Zweck ihres Daseins vollbracht hat, weil sie, wie es im „Lear" heisst, „reif" ist zum Sterben. Mir scheint es hoher Bewunderung wert, wie Shakespeare hier in grossartigem Realismus an dem unerklärlich Grauenhaftesten unserer Erde, dem Leiden der Unschuld, nicht etwa feige vorbeisieht, sondern es mutig in seine Phantasiewelt einfügt und ihm einen Zweck, einen Sinn zu geben sucht. Ja, er tut alles, was in seiner Dichtermacht steht, solche Stiefkinder des Glückes zu entschädigen. Mag immerhin der Priester ihr das ehrenvolle Grab verweigern: Ophelia wird ein „Engel am Throne" stehen, „derweil (er) heulend liegt".[14] Auch ihr ist damit von Shakespeare das höchste Gut seiner poetischen Welt verliehen worden: die Ehre, die sie unsterblich macht für Zeit und Ewigkeit.

„Bis auf das schlechteste deiner Geschöpfe Alle sind sie ganze individuelle Wesen," sagt einmal Herder über die Menschen Shakespeares; „jeder aus seinem Charakter und von seiner Seite historisch teilnehmend, mitwirkend, handelnd; jeder gleichsam für sich Absicht und Zweck, und nur durch die schöpferische Kraft des Dichters als Zweck zugleich Mittel: als Absicht zugleich Mitwirker des Ganzen! So spielt im grossen Weltlauf vielleicht ein höheres, unsichtbares Wesen mit einer niedern Klasse von Geschöpfen: jeder läuft zu seinem Zweck und schafft und würket: und siehe, unwissend werden sie eben damit blinde Werkzeuge zu einem höheren Plan, zu dem Ganzen eines unsichtbaren Dichters."[15]

Damit hat Herder den wesentlichen Zug auch des Hamletdramas meisterhaft gezeichnet. Denn so müssen alle seine Menschen, so müssen, um nur noch zwei herauszugreifen, auch Horatio und Fortinbras verstanden und gedeutet werden. Verlangt jener gleich dringend nach dem Tode, so muss er doch leben, weil der von der Vorsehung gewollte Zweck seines Daseins noch nicht vollbracht ist. Seiner warten noch Aufgaben, die nur er lösen kann. Und Fortinbras? Sehr zu Unrecht hat man

ihn als Vorbild und Muster für Hamlet hingestellt. Sind seiner Taten doch wenige, und sie sind unbedeutend. Wie Saul gegangen war, um seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand, so ist Fortinbras nach einem wertlosen Stück Polens ausgezogen und kehrt mit dem weltumspannenden Dänenreiche zurück. Auch er wird also von dem Unberechenbaren, von der „Vorsehung" auf den Platz getragen, der ihm, nun das Hamletgeschlecht ausgestorben ist, rechtmässig zukommt. Und gewiss nur, weil er ihm nun rechtmässig zukommt. Ob er sich auf diesem Platze jedoch bewähren wird und welche „Läuterungen" seiner etwa warten: das sind Fragen, die so durchaus im Dunkel der Zukunft liegen, dass jede Vermutung darüber müssig wäre.

Der letzte Sinn unseres Dramas ist jedenfalls mit all dem hinreichend geklärt: „Hamlet" ist das Stück von der Allmacht der „unbekannten Gewalt", die von Shakespeares Menschen (der „religiösen Konfusion"[16] der Renaissance gemäss) ebenso Gott wie Himmel, ebenso Fügung wie Zufall, ebenso Vorsehung wie Schicksal, ebenso Sternenmacht wie Glück und Fortuna genannt wird. Spricht doch Hamlet in den letzten Sekunden seines Lebens gar von „Fügungen des Zufalls". Und wie der Dänenprinz zum Genie erhoben ist, weil er die Abhängigkeit aller Erdenkinder von der ewigen Gewalt dartun soll, so ist unser Drama zugleich das Stück von den Grenzen der Menschheit. Es ist die Tragödie des selbstherrlichen Menschen. Und der sie am tiefsten erlebt hat, findet als der Weisheit letzten Schluss: in Bereitschaft sein ist alles. Weit entfernt von seinem egoistischen Denken in „Sein oder Nichtsein . . .", schliesst er sich damit im Vertrauen auf die Weisheit des Himmels entschieden der Pflichtforderung an, die die Reformationszeit dem Subjektivismus der Renaissance gegenübergestellt hat.[17]

Shakespeare selbst bezeichnet ganz bewusst als eines der Ziele dramatischen Schaffens, dass es „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt" zu zeigen habe. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkte hier noch einmal die Ausführungen über das Sperlingsgleichnis und über die Wandlung Hamlets, so wird man den Gedanken nicht abgeschmackt finden, dass der wiederholte Hinweis auf die „hohe Schul' in Wittenberg" von Shakespeare nur mit gutem Bedacht an den Eingang des

Dramas gestellt worden sein kann. In ihr scheint er doch wohl eine Hochburg aller seine Zeit bewegenden Gedanken gesehen zu haben. Vielleicht dehnen die Anglisten und nicht zuletzt auch die Theologen einmal ihre Forschungen nach dieser Richtung hin aus. Anknüpfungspunkte sind ja hinreichend vorhanden. Paul Schubring z. B. hat vor mehreren Jahren ausgesprochen, dass Shakespeare und Rembrandt, die er in einer überaus interessanten Arbeit nebeneinander stellt, „im Gegensatz gegen die ganze Renaissance sich treffen". Beide bringen nach ihm „die junge protestantische Kultur herauf".[18] Und wenn er unter Wittenberg auch nur den Humanistensitz verstanden wissen möchte, so geht Gerhard Hilbert doch wesentlich darüber hinaus. Ihm ist Wittenberg einmal die Stadt, die Shakespearen ohnehin durch die Faust-Sage bekannt gewesen sein muss. Ihre besondere Bedeutung aber sieht er darin, „dass das Wort vom Glauben durch Luther von Wittenberg aus erschollen ist in alle Welt."[19] Und Konrad Meier hat in mühsamen Einzelstudien gar den Nachweis versucht, dass Shakespeare „die protestantische Kirchenlehre genau gekannt habe."[20]

Mein eigenes, zu diesen Fragen gesammeltes Material muss ich Zeit und äusserer Umstände wegen einstweilen zurückstellen. Doch darf ich nicht schliessen, ohne die Gegner Shakespeares, ohne vor allem Tolstoi noch einmal zu beschwören. Denn nicht wenige unserer Zeitgenossen sprechen ihm noch immer nach: dass Shakespeare in seinen Dramen „alle möglichen Schrecknisse, Albernheiten, Erörterungen und Effekte" häufe, dass er „ohne irgend einen religiösen, ja selbst ohne einen sittlichen Gedanken"[21] geschrieben habe, dass „die Tendenzen" seiner Werke von „niedrigster, unsittlichster, . . . gemeinster"[22] Art seien und dass sie „unwiderstehlichen Abscheu und Widerwillen"[23] erregen. Nach Schleiermacher aber ist das „Gefühl der schlechthinnigen Abhängigkeit von etwas Höherem" recht eigentlich (undogmatische) Religion. Und in diesem Sinne hat sie wahrlich nicht nur Hamlet, sondern auch Shakespeare und mit ihm jedes seiner Werke. So findet sich, um nur ein einziges Beispiel herauszugreifen, Hamlets alles ertragende, alles überwindende Weisheit sogar im Munde des einfältigen, tapferen Frauenschneiders Schwächlich (in „König Heinrich IV."): „ . . . ein Mensch kann nur einmal sterben, wir sind Gott einen Tod schuldig, ich will mich nicht schlecht halten

— ist es mein Schicksal, gut; wo nicht, auch gut; . . . es mag gehn, wie es will; wer dies Jahr stirbt, ist für das nächste quitt . . . Mein Seel, ich will mich nicht schlecht halten."[24]

Auch damit ist nichts anderes gesagt als: bereit sein. In diesem einfachen Worte liegt alles beschlossen: der Menschen Können wie ihre Ohnmacht, ihr Glück wie ihr Leid. Aus ihm tönt Befreiung mit eins und wehmütiger Verzicht. Und neben der Mahnung zu Werk und Tat auch der Glaube an einen höheren Sinn alles und jedes irdischen Geschehens. Ihn aber darf selbst der verwegenste Spötter nicht zu leugnen unternehmen, ohne zugleich den Wert seines eigenen Daseins und Wirkens zu verneinen.

ANMERKUNGEN.

I. Die Hamletkritik.

1. Ludwig S. 249 f.
2. „Ein Glaubensbekenntnis.“ Zeitgedichte.
3. Ulrici (1874) S. 135 f.
4. Kohler (1884) S. 196, 207.
5. Türck S. XXVII. XXVIII. Hier bis in den Wortlaut gehende Übereinstimmung mit Ulrici.
6. Döring (1898) S. 226.
7. Baumgart S. 48.
8. Rosner S. 51.
9. Jones S. 20 f.

10.
11. } Werder S. 42. 44. 47. 48.

12. von Struve S. 63. 64. 89. 122. 146.
13. Ulrici (1874) S. 145 f.
14. Ihn kennzeichnet vielleicht am besten das Wort Herders vom „gutherzigen Uhrsteller des Dramas“. Aber auch der Anfang des 34. Stückes der Hamburgischen Dramaturgie wäre wider seine Art sehr am Platze.
15. Conrad (1895) S. 449 f.
16. Brandl, Shakespeares dramatische Werke, IV, S. 122 f.
17. Conrad S. 450.
18. Brandl, IV, S. 122.
19. Vgl. S. 31.
20. Conrad (1895) S. 432.
21. Dies die Formulierung Creizenachs. Jahrbuch 42, S. 76.
22. Über Müllner vgl. Martersteig S. 54. — Goethes Antwort in Bd. IV der Jubiläums-Ausgabe S. 148:
    „Im Dichten rasch, im Lobe faul,
    Ist er mit nichts zufrieden:
    Der Edle mault nur, um das Maul
    Den andern zu verbieten.“
23. Falke S. 182.

II. Aus der Gedankenwelt Shakespeares.

1. Wernle (1912) S. 84.
2. Sieper S. 5.
3. Auch Gobineau bezeugt sie ohne Unterlass. Vgl. in seiner „Renaissance“ S. 42 ff. 178. 223 usw.
4. Wernle (1912) S. 84.
5. Vgl. Wernle (1904).
6. Hamlet III, 2.
7. V, 2.
8. V, 5.
9. I, 2.
10. V, 7.
11. V, 7.
12. IV, 1.
13. A. u. Cl. III, 6. König Johann II, 1.
14. IV, 3.

15. König Lear II, 4. Richard III. II, 2.
16. IV, 3.
17. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür bei Burckhardt, II. S. 160:
„In der Landschaft von Acquapendente hüteten drei Hirtenknaben das Vieh, und einer sagte: wir wollen versuchen, wie man die Leute hängt. Als der eine dem andern auf der Schulter sass und der dritte den Strick zuerst um dessen Hals schlang und dann an eine Eiche band, kam der Wolf, so dass die beiden entflohen und jenen hängen liessen. Sonntags kam sein Vater, um ihm Brot zu bringen, und einer von den beiden gestand ihm den Hergang und zeigte ihm das Grab. Der Alte aber tötete diesen mit einem Messer, schnitt ihn auf, nahm die Leber und bewirtete damit zu Hause dessen Vater; dann sagte er ihm, wessen Leber er gegessen. Hierauf begann das wechselseitige Morden zwischen den beiden Familien, und binnen einem Monat waren 36 Personen, Weiber sowohl als Männer, umgebracht."
18. Burckhardt, II, S. 161.
19. IV, 1.
20. König Heinrich VI. Teil 1, II, 5. Teil 2. II, 2.
21. III, 3.
22. V, 3.
23. V, 1.
24. Im 3. Teil V, 1.
25. I, 4.
26. Vgl. S. 25.
27. I, 3.
28. II, 1.
29. I, S. 152 ff.; II, S. 155 ff.
30. I, 1.
31. I, 1.
32. II, 7.
33. IV, 3.
34. III, 1.
35. III, 2.
36. III, 4.
37. II, 3.
38. König Heinrich IV., Teil I, V, 2.
39. Ebenda V, 4.
40. IV, 3.
41. V, 3.
42. Othello II, 3.
43. König Heinrich VI. 1. Teil, V, 4.
44. IV, 2.
45. IV, 4.
46. I, 3.
47. I, 1.
48. Vgl. dazu Brandl, Shakespeares dramatische Werke. I, S. 4.
49. III, 6.
50. II, 2.
51. König Heinrich V. IV, 1.
52. III, 3.
53. König Heinrich IV., Teil 2, IV, 2.
54. König Richard III. IV, 4.
55. König Richard II, III, 3.
56. König Heinrich IV. I, 3.
57. König Johann III, 1.
58. V, 1.
59. König Lear V, 3.
60. Ebenda III, 7.
61. Ranke, I, S. 305.
62. Brosch, VII, S. 18.
63. IV, 1.
64. I, 2.

III. Das Hamletdrama.

Die Lage Hamlets.

1. Vgl. S. 23 f.
2. v. Struve S. 53. 54. Ähnlich Kohler (1884) S. 130.
3. I, 5.
4. Kohler (1884) S. 218 ff.
5. Vgl. III, 1.
6. Vgl. S. 45 f.
7. Tolstoi S. 92.

Der Entlarvungsplan.

1. IV, 1.
2. IV, 1: auf dass „der tück'sche Nord“ die Namen nicht verwehe!
3. I, 5.
4. I, 5.
5. I, 5.
6. I, 5.
7. König Heinrich V. II, 4.
8. II, 1.
9. II, 2.
10. II, 2.
11. II, 2.
12. II, 2.
13. II, 2.
14. Diese bisher noch nie zum Vergleich herangezogene, dennoch äusserst wichtige Stelle findet sich in IV, 1.
15. König Johann III, 4.
16. V, 2.

Die Rachepläne Hamlets.

1. V, 2.
2. II Schluss.
3. Hamlet hat hier einen ähnlichen Konflikt durchzukämpfen wie Beaumarchais in Goethes „Clavigo“. Auch dieser lässt sich gegen Ende des Stückes zur einfachen Rache hinreissen. Allerdings bleibt ihm keine andere Wahl mehr. Ist doch die in II von ihm so herrlich begonnene bella vendetta bereits rettungslos gescheitert.
4. Vgl. S. 35, 55 f.
5. So fragt z. B. in Shaws „Arzt am Scheideweg“ der sterbende Dubedat noch nach dem „Reporter“.

Sein oder Nichtsein.

1. Kohler (1884) S. 196 spricht mit Recht von der „seltsamen Anschauung“, nach der Hamlet hier „über seinen Selbstmord grübeln“ soll.
2. vgl. S. 58.
3. Montaigne I, 97.
4. Ebenda, S. 117.
5. Ebenda, S. 109.
6. I, 4.
7. V, 3.

Das Scheitern der Pläne.

1. III, 2.
2. III, 2.
3. III, 2.
4. Vgl. S. 62 f.

Hamlets Wandlung.

1. Vgl. Burckhardt II, S. 74.
2. „ . . . . gesegnet,
   Wes Blut und Urteil sich so gut vermischt,
   Dass er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
   Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.“
3. Diese „Wandlung“ Hamlets haben meines Wissens nur von Struve (1876) und

Gerhard Hilbert (1911) erkannt. Vgl. zu G. H. noch die Anm. 19 (S. 93).
4. Aus Luthers Tischreden. Bd. 58, S. 222 f.
5. III, 4 Schluss.
6. IV, 2.
7. IV, 3.
8. Vgl. S. 56 ff.
9. Vgl. S. 63 f.
10. Vgl. S. 35 ff.

C. 79

Hamlets „bella vendetta".

1. Kohler (1884) S. 205.
2.
3. } V, 2.
4.
5. IV, 7.
6. IV, 7.
7. Vgl. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von 1869. Abgedruckt auch bei Werder S. 218. Danach handelt es sich um die sogenannte „battute", ein Fechtmanöver, das seiner Gefährlichkeit wegen abgekommen ist, zu Shakespeares Zeiten aber wohl jedem Schauspieler geläufig war.
8.
9. } V, 2.
10.
11. IV, 7.
12. V, 2.
13. V, 1.
14. IV, 1.
15. III, 4.
16. I, 4.
17. Gundolf S. 372, Anmerkung zu S. 148.
18. V, 1. Vgl. auch Brandl, Shakespeares dram. Werke, IV. S. 122.
19. IV, 7.
20. V, 2.
21. III, 2.
22. Brandl, IV, S. 121.

Die letzten Schlüsse. C. 88

1. Zickendraht S. 61. 66.
2. Ebenda S. 8. — Kattenbusch S. 25.
3. Kattenbusch S. 31. — Zickendraht S. 134.
4. Burckhardt, I, S. 152. II, S. 227.
5. Nach einer persönlichen Mitteilung Professor D. Dr. Ferdinand Kattenbuschs, für die ich auch an dieser Stelle herzlich danke.
6. Vgl. S. 74 f.
7. Kap. 10, Vers 29.
8. Kap. 12, Vers 6.
9. Ev. Matthäi, Kap. 25.
10. Vgl. Carriere, X, S. 298.
11. V, 4.
12. IV, S. 173.
13. Kap. 14, Vers 14.
14. V, 1.
15. Herder S. 9.
16. Burckhardt, II, S. 281.
17. Wernle (1912) S. 162: „... Dem Handeln (ist) aller Glanz der Verdienstlichkeit entzogen, Pflicht ist schlechterdings Pflicht, es ist kein Himmel damit zu verdienen, aber es ist ganz einfach der Wille Gottes auf Erden zu vollbringen, wie es Kindern Gottes sich gebührt."
18. Schubring S. 2.
19. Gerhard Hilberts Feststellungen, die mir leider erst jetzt zu Gesicht kommen, zählen zu den anregendsten der gesamten Hamlet-Litera-

tur. Zwar will auch er das Zögern des Helden zunächst mit i n n e r e n Hemmungen erklären: ähnlich wie Gervinus und Bulthaupt meint Hilbert, das „allzu genaue Denken lähme die Leidenschaft der Tat". Doch davon abgesehen, erkennt er in Hamlet „einen Starken", . . der „alles selbst ergründen und selbst lenken (will) nach eigenem Plan". Vor allem aber tritt er für die grosse Wandlung des Dänenprinzen ein. „Ungemein bedeutsam" erscheint ihm, dass Hamlet nach dem Fehlstoss „als das Werkzeug einer höheren Macht" sich zu fühlen anfängt. — Bei „der zweifellosen Selbständigkeit unseres Forschens" scheint mir diese schliessliche Übereinstimmung besonders beachtenswert.

20. Meier, Der Geist in Shakespeares Hamlet.
21. Tolstoi, S. 93. 98.
22. Ebenda S. 78.
23. Ebenda S. 2.
24. Teil 2, III, 2.

LITERATUR.

Avonianus (Robert Hessen): Dramatische Handwerkslehre. Berlin 1902.

Barnay, Ludwig: Zur Darstellung des Hamlet. (Über Theater und Anderes. Berlin 1913.)

Baumgart, Hermann: Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. Königsberg 1877.

Börne, Ludwig: Band 2 der historisch-kritischen Ausgabe von Ludwig Geiger. Bln., Lpzg., Wien, Stuttgart 1911.

Brandes, Georg: William Shakespeare. München 1896.

Brandl, Alois: Shakspere. Berlin 1894.

Brosch, Moritz: Allgemeine Staatengeschichte, Werk 9: Geschichte von England. Gotha 1858/1892.

Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels, Band II: Shakespeare. Oldenburg u. Lpzg. 1911.

Burckhardt, Jacob: Kultur der Renaissance in Italien. Herausgegeben von Ludwig Geiger. Band I und II. 10. Aufl. Leipzig 1908.

Carrière, Moriz: Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit. Band 10 und 11 der gesammelten Werke. Leipzig 1887.

Conrad, Hermann: Hamlets gereinigtes Bild. (Preussische Jahrbücher, Band 81, Berlin 1895.)

Derselbe: Shakespeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Stuttgart 1897.

Derselbe: Josef Kainz als Hamlet. (Preuss. Jahrb., Band 135, Berlin 1909.)

Creizenach, W.: Hamletfragen. (Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, Band 42, Berlin 1906.)

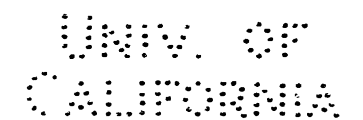
Crosby, Ernest: Shakespeares Stellung zu den arbeitenden Klassen. (Abgedruckt in Tolstois „Shakespeare".)

Deckner, Elise: Die beiden ersten Hamlet-Quartos. Berlin 1909.

Dietrich, Karl: Hamlet, der Konstabel der Vorsehung. Hamburg 1883.

Döring, August: Shakespeares Hamlet. Hamm 1865.

Derselbe: Hamlet. Ein neuer Versuch usw. Berlin 1898.



Dowden, Edward: Shakespeare. Deutsch von Paul Tausig. 2. Auflage. Leipzig.
Ernst, Paul: Der Weg zur Form. Berlin 1906.
Falke, Konrad: Kainz als Hamlet. Heidelberg 1896.
Fischer, Kuno: Shakespeares Hamlet. Heidelberg 1896.
Flathe, J. L. F.: Shakespeare in seiner Wirklichkeit. Leipzig 1863/64.
Freiligrath, Ferdinand: Ein Glaubensbekenntnis. 2. Ausgabe. Mainz 1849.
Friesen, Hermann Freiherr von: Briefe über Shakespeares Hamlet. Leipzig 1864.
Fritsche, H.: Hamlet. Neu herausgegeben von Hermann Conrad. Berlin 1905.
Garve: Versuche über versch. Gegenstände der Moral und Literatur. 2. Teil. 1796.
Gelber, Adolf: Shakespearische Probleme. Plan und Einheit im Hamlet. Wien 1891.
Gervinus, G. G.: Shakespeare. 3. Auflage. Band 2. Leipzig 1862.
Gessner, Th.: Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen. (Jahrbuch der D. Sh.-G., Band 20, Weimar 1885.)
Gobineau, Arthur Graf: Die Renaissance. Historische Szenen. Übersetzt von Bernhard Jolles. Insel-Verlag. Leipzig 1912.
Goethes sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Stuttgart und Berlin.
Gregori, Ferdinand: Shakespeares Hamlet im Lichte einer neuen Darstellung. Barmen 1894.
Derselbe: Das Schaffen des Schauspielers. II. Die Bühnendarstellung der Hamletrolle. Berlin 1899.
Grimm, Hermann: Fünfzehn Essays. Neue Folge. Berlin 1875.
Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.
Hebler, C.: Aufsätze über Shakespeare. 2. Auflage. Bern 1874.
Herder, Shakespeare-Aufsatz. Herausgegeben v. Franz Zinkernagel. Bonn 1912.
Hense, Erwin: Über die Erscheinung des Geistes im Hamlet. Elberfeld 1890.
Hilbert, Gerhard: Moderne Willensziele. Leipzig 1911.
Derselbe: Das Hamletproblem. Ein Versuch zu seiner Lösung. (Konservative Monatsschrift; Jahrgang 74, Nr. 1.)
Jones, Ernest: Das Problem des Hamlet und der Ödipuskomplex. Übersetzt von Paul Tausig. Leipzig, Wien 1911.
Kattenbusch, Ferdinand: Luthers Lehre v. d. Unfreiheit des Willens und der Prädestination. Göttingen 1875.
Klein, L.: Hamlet. (Berliner Modenspiegel, 15. Jahrgang. Nr. 23 bis 24. Abgedruckt im Jahrbuch d. D. Sh.-G., Band 31. Weimar 1895.)

Kohler, Josef: Shakespeare v. d. Forum der Jurisprudenz. Würzburg 1884.

Derselbe: Zur Lehre von der Blutrache. Würzburg 1885.

Derselbe: Verbrecher-Typen in Shakespeares Dramen. Berlin 1903.

Laban, Ferdinand: Hamlet und das Gespenst. Alte Schatten, neue Lichter. (Verstreut und gesammelt. Aufsätze über Leben, Kunst und Dichtung. Berlin 1911.)

Leo, F. A.: L. Klein über Hamlet. (Jahrbuch d. D. Sh.-Ges., Band 31, Weimar 1895. S. a. Band 16, Weimar 1881.)

Lessing, G. E.: Hamburgische Dramaturgie.

Levinstein, Salomon: Faust und Hamlet. Berlin 1855.

Loening, Richard: Die Hamlet-Tragödie Shakespeares. Stuttgart 1893.

Lublinski, Samuel: Shakespeares Problem im Hamlet. Leipzig 1908.

Ludwig, Otto: Shakespeare-Studien. Herausgegeben von Ad. Stern. Leipzig 1891.

Luft, Hermann: Die Weltanschauung des Hamlet. Leipzig 1909.

Luther, Martin: Sämtliche Werke. Erlangen und Frankfurt a. M. 1853.

Marcks, Erich: Königin Elisabeth von England und ihre Zeit. Bielefeld und Leipzig 1897.

Martersteig, Max: Pius Alexander Wolff. Leipzig 1879.

Meier, Konrad: Kleine Studien über einen grossen Gegenstand. (Sonntagsbeilage des Dresdener Anzeigers; Jahrgang 1904, Nr. 11 bis 13; 15; 17—23.)

Derselbe: Der Geist in Shakespeares Hamlet. (Ebenda Jahrgang 1908, Nr. 32—33.)

Derselbe: Klassisches im Hamlet. (Programm des König Georg-Gymnasiums 1907.)

Montaigne, Michel de: Gesamelte Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. München und Leipzig 1908.

Paulsen, Friedrich: Schopenhauer, Hamlet, Mephisto. 1901.

Prölss, Robert: Werders Hamletvorlesungen. (Jahrbuch d. D. Sh.-Ges. 14; Weimar 1879.)

Ranke, Leopold: Englische Geschichte vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1859.

Ribbeck, Walther: Hamlet und seine Ausleger. („Die Grenzboten", 2. Vierteljahr des 50. Jahrganges. 1891.)

Rossmann, W.: Eine Charakteristik Hamlets für Schauspieler. (Jahrbuch d. D. Sh.-Ges., Band 2; Berlin 1867.)

Rosner, Karl: Shakespeares Hamlet im Lichte der Neuropathologie. Berlin-Prag 1895.

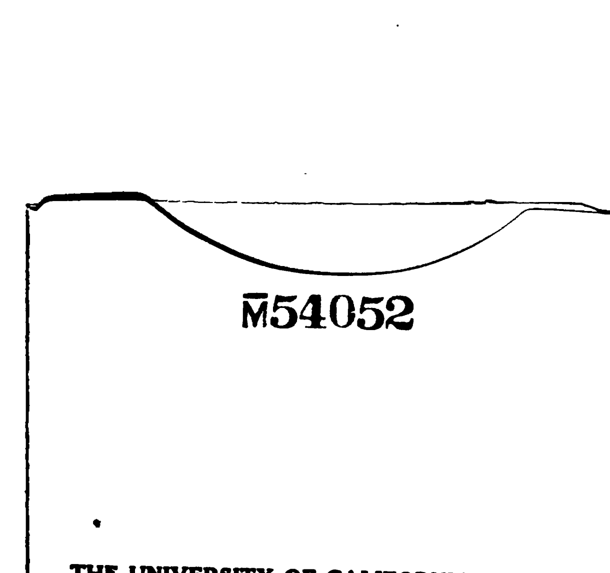
Ruhe, A.: Die erste Ausgabe der Tragödie Hamlet von 1603. Inowraclaw 1844.

R ü m e l i n, Gustav: Shakespearestudien. 2. Auflage. Stuttgart 1874.
S h a w, Bernard: Besser als Shakespeare? Dramatische Werke. Band III. Stücke für Puritaner. Berlin 1911.
S h a k e s p e a r e: Dramatische Werke. 10 Bände. Herausgegeben von Alois Brandl. Leipzig und Wien.
H a m l e t. Herausgegeben von Hermann Conrad. Leipzig, Dresden, Berlin 1911.
H a m l e t. Herausgegeben von Rudolf Fischer. 1902.
H a m l e t. Nach Schlegel übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin.
H a m l e t. Englisch-Deutsch. Tempelverlag 1912. Leipzig.
H a m l e t. Übersetzt von Wieland. Gesammelte Schriften. Abt. 2: Übersetzungen, Band 3. Berlin 1911.
S i e b e n l i s t, August: Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Pressburg und Leipzig 1908.
S i e p e r, Ernst: Shakespeare und seine Zeit. Leipzig 1907.
S o h m, Rudolph: Kirchengeschichte im Grundriss. 14. Auflage. Leipzig 1915.
S c h i p p e r, Jakob: Beiträge und Studien zur englischen Kultur- und Literaturgeschichte. Wien und Leipzig 1908.
S c h i p p e r, L.: Shakespeares Hamlet. Münster 1862.
S c h l e g e l, A. W. von: Über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1811.
S c h m i d t, F. L.: Sammlung der besten Urteile über Hamlets Charakter. (Schauspielerschule Bd. 1.) Hamburg 1810.
S c h u b r i n g, Paul: Rembrandt und Shakespeare. Hamlet. Berlin.
S t e d e f e l d, G. F.: Hamlet, ein Tendenzdrama usw. Berlin 1871.
S t r u v e, Heinrich von: Hamlet. Eine Charakterstudie. Weimar 1876.
t e n B r i n c k: Shakespeare. 5 Vorlesungen aus dem Nachlass. Strassburg 1893.
T i e c k, Ludwig: Dramaturgische Blätter. 2. Bändchen. Breslau 1826.
T o l s t o i, Leo Nikolajewitsch: Shakespeare. Eine kritische Studie. Übersetzt von M. Enkhausen. 2. Auflage. Hannover 1906.
T s c h i s c h w i t z, Benno: Shakespeares Hamlet. Halle 1868.
T ü r c k, Hermann: Hamlet ein Genie. Berlin 1902.
U l r i c i, Hermann: Shakespeares dramatische Kunst. 2. und 3. Auflage. Leipzig 1847 und 1874.
V a t k e, Th.: Kulturbilder aus Alt-England. Berlin 1887.
V i s c h e r, Fr. Th.: Shakespeare-Vorträge. 1. Band. 2. Auflage. Stuttgart und Berlin 1905.
V o l k e l t, Joh.: Aesthetik des Tragischen. München 1897.
W e i l e n, Alexander von: Hamlet a. d. deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1908.
W e r d e r, Karl: Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Berlin 1875.
W i n d s, Adolf: Hamlet a. d. deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1909.

W e r n l e, Paul: Die Renaissance des Christentums im 16. Jahrhundert. Tübingen, Leipzig 1904.
D e r s e l b e: Renaissance und Reformation. Tübingen 1912.
W o l f f, Gustav: Der Fall Hamlet. Mit Anhang: Shakespeares Hamlet in neuer Verdeutschung. München 1914.
W u l f f e n, Erich: Shakespeares Hamlet ein Sexualproblem. Berlin 1913.
Z i c k e n d r a h t: Der Streit zwischen Erasmus und Luther über die Willensfreiheit. Leipzig 1909.
Z i e g l e r, F. W.: Hamlets Charakter usw. Wien 1803.

REGISTER.

MEYERSCHE HOFBUCHDRUCKEREI, DETMOLD.


M54052
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

